This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

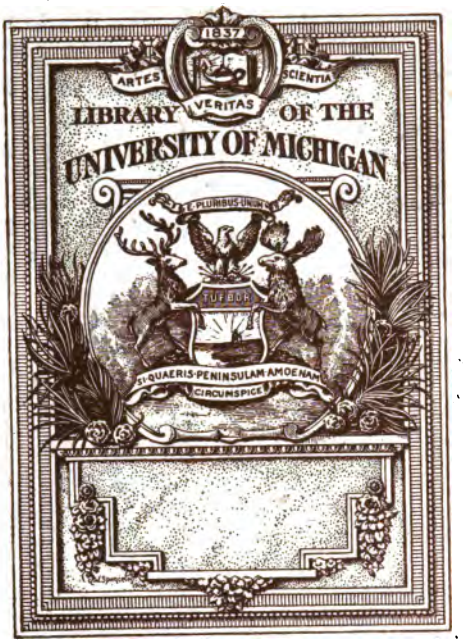
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,333,152


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

808.1
R72

Poetik

von

Hubert Roetteken

Erster Teil

Vorbemerkungen. Allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung

München 1902
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

Alle Rechte vorbehalten.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Zwei Freunden:

Robert Sommer und Wilhelm Wetz

in herzlicher Dankbarkeit.

133691

Ankündigung.

Die Poetik, deren ersten Teil ich hier vorlege, ist auf 3 Bände berechnet. Der erste untersucht im allgemeinen die Vorgänge, die sich beim Genuß einer Dichtung in uns abspielen, sucht festzustellen, wie aus dem unmittelbaren Genuß ein Werturteil zu gewinnen ist, und behandelt im Anschluß daran auch den außerästhetischen Wert der Poesie. Ich bin zweifelhaft gewesen, ob ich nicht noch zwei Abschnitte diesem ersten grundlegenden Teile zuweisen sollte: erstens einen besonderen Abschnitt über die innere Wahrheit, und zweitens einen Abschnitt über Stellung und Umfang des assoziativen Faktors. Doch habe ich diese Abschnitte schließlich für den zweiten Band zurückgestellt, einmal aus dem Grunde, den ich S. 131 angebe, nämlich weil die Behandlung dieser Dinge ein genaueres Eingehen auf einzelne Dichtungen nahelegt, als es mir in dem allgemeinen Teil am Platze zu sein schien, und zweitens, weil beide Themata zum Teil nahe Beziehungen zu einander haben, wie sich das auch schon in der herkömmlichen Terminologie spiegelt,[1]) und ich sie daher gerne zusammen behandeln wollte.

---

[1]) Vgl. meinen Vortrag über ästhetische Kritik bei Dichtungen, Würzburg 1897, S. 16 ff.

Der zweite und der dritte Band werden nicht so wie der vorliegende erste jeder für sich ein abgeschlossenes Ganzes bilden. Der zweite wird außer dem eben angedeuteten Kapitel eine Untersuchung des dichterischen Schaffens bringen und dann nach den von mir in meinem Vortrage über die Dichtungsarten[1]) angegebenen Gesichtspunkten das Material behandeln, das gewöhnlich in den Kapiteln von den Dichtungsarten zu finden ist. Der dritte Band soll die Darstellungsmittel, die Arten der Wirkung, den Stil, den Ursprung der Poesie und die Begriffe Volkspoesie und Kunstpoesie behandeln. Es wird mein Bestreben sein, diese beiden Bände sobald als möglich zu liefern.

Da das vorliegende Buch zum Teil dieselben Zwecke verfolgt, wie Elsters Prinzipien der Litteraturwissenschaft und also wetteifernd neben sie zu treten bestimmt ist, schien es mir nicht anzugehen, Elsters Arbeit hier zu benutzen. Ich habe sein Buch seit Abschluß meiner Rezension nicht wieder gelesen und bin meines Wissens nirgends von ihm abhängig; einigemale war ich mir bewußt, seinen Ansichten zu widersprechen.

Würzburg im Mai 1902.

Hubert Roetteken.

[1]) Euphorion dritter Band S. 336.

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkungen S. 1—38.

Die Poetik als selbständige Wissenschaft und als Prinzipienwissenschaft der Litteraturgeschichte S. 1. Sonstiges Handwerkzeug des Literarhistorikers S. 2. Die Wichtigkeit der Psychologie und Marbes Einwände S. 3. Ein Beispiel S. 5. Wieviel in diesem Falle durch die Analyse für unsere Erkenntnis gewonnen ist nebst Verallgemeinerungen S. 9. Auseinandersetzung mit Lamprechts methodologischen Ansichten S. 14. Das Nacherleben als das wichtigste Mittel für das Verständnis, auch für das wissenschaftliche Verständnis fremden psychischen Lebens S. 19. Ursachen des Irrtums und Mittel sie unschädlich zu machen S. 21. Im Nacherleben kommen uns gesetzmäßige Zusammenhänge des fremden psychischen Lebens zum Bewußtsein S. 29. Täuschungen über den Umfang des Nacherlebens S. 30. Bedeutung des Nacherlebens für Vorgänge, denen es ganz nicht gerecht werden kann S. 30. Das Verstehen psychischer Vorgänge ohne Nacherleben S. 31. Worin die Bürgschaft für die Richtigkeit unserer Resultate besteht S. 33.

Aufgabe der Poetik; Unterschied von der Aufgabe der Litteraturgeschichte S. 33. Die Dichtung muß als Erlebnis in der Seele des Schaffenden und des Genießenden untersucht werden S. 34. Wieweit die Poetik noch etwas Anderes als psychologische Analyse enthält S. 35. Ausgang der Untersuchung von der Seite des Genießenden S. 36. Ausgang von der Poesie unserer Zeit und Kulturstufe S. 37.

Erstes Kapitel. **Die Sprache und das innere Bild** S. 39—81.

Wie wir zu dem Begriff der Poesie gelangen können S. 39. Erstes Merkmal: Alle Poesie tritt uns im Gewande der Sprache entgegen S. 40. Weitere Merkmale gibt der Wortlaut der Sprache nicht, wir müssen sie in den Dingen suchen, die die Sprache uns in und mit ihrem Wortlaut sonst noch bietet; Beginn einer Übersicht über diese Dinge S. 42. Schallnachahmungen S. 43. Lautsymbolik S. 44.

Die Bedeutung der Worte. — Bewußtseinsvorgänge beim Anhören von Sprache S. 45. Durch die Sprache erregte anschauliche Vorstellungen auf optischem Gebiet S. 47. Unbestimmtheit der zu ihrer Hervorbringung vom Dichter gegebenen Anregungen S. 48. Unmöglichkeit und Zwecklosigkeit genauer Beschreibungen S. 50. Unwillkürliche Veränderung des vom Dichter gegebenen Bildes S. 51. Der Kunstgriff, Beschreibung in Handlung umzusetzen S. 53. Wieweit die Poesie Handlungen erzählen kann S. 55. Verständnis der Angaben ohne anschauliche Vorstellungen und nochmalige Erwägung der Beschreibungen mit Rücksicht auf diese Art des Verständnisses S. 58. Interesse an den einzelnen Angaben ohne Bildung einer Gesamtanschauung S. 59.

Gehörvorstellungen S. 60. Versuche des Dichters, den Stimmklang zu beschreiben S. 62.

Empfindungen, die durch Haltung und Bewegung unseres Körpers in uns erregt werden S. 65. Bedeutung dieser Gruppe für den Genuß S. 69.

Empfindungen des Geschmacks und des Geruchs S. 70. Temperaturempfindungen und Druckempfindungen S. 71. Empfindungen innerer Organe S. 72.

Begriffe als Wortbedeutungen S. 73. Gefühle als Wortbedeutungen S. 76.

Rückkehr zu der Frage nach den weiteren Merkmalen des Begriffs Poesie: solche sind in den bisher behandelten Dingen nicht zu finden S. 79. Es gibt überhaupt für den Genießenden kein objektives Merkmal, sondern jedes sprachliche Werk ist für ihn eine Dichtung, sobald und solange er sich ihm gegenüber in dem Zustande der ästhetischen Anschauung befindet S. 81.

Zweites Kapitel. **Die ästhetische Anschauung** S. 82—151.

1. **Allgemeine Beschreibung** S. 82.

Unterschied zwischen der ästhetischen Anschauung und dem wissenschaftlichen Interesse an dem Inhalt einer sprachlichen Darstellung; zunächst Betrachtung des wissenschaftlichen Interesses S. 82. Gewinnung zweier Merkmale für den Zustand der ästhetischen Anschauung: 1. die Lektüre wird nicht durch ein außerhalb stehendes Motiv veranlaßt, 2. es erfolgt kein Vorbeischauen neben der sprachlichen Darstellung hin auf eine davon unabhängige Welt von Objekten S. 87. Wodurch unsere Aufmerksamkeit veranlaßt wird, sich unwillkürlich auf bestimmte Vorstellungen zu richten; Zusammenhang des Reizes für die Aufmerksamkeit mit der Gefühlswirkung S. 91. Die Frage nach der qualitativen Ver-

schiedenheit der Gefühle; in diesem Buche wird eine über die beiden Gegensätze Lust und Unlust hinausgehende Verschiedenheit angenommen S. 92. Die Lustwirkung einer Vorstellung und ihr Reiz für die Aufmerksamkeit hängen eng zusammen S. 94. Auch mit Unlust ist ein Reiz für die Aufmerksamkeit verbunden, doch auch ein inneres Widerstreben; diesen Zustand werden wir nicht als Zustand der ästhetischen Anschauung anerkennen S. 94. Bedeutung der Spannung für die Fesselung der Aufmerksamkeit S. 96. Andere Gefühlsqualitäten S. 97.

Weitere Prüfung der oben gegebenen Beschreibung der ästhetischen Anschauung S. 97. In der Dichtung liegende Antriebe, aus dem Zustande der ästhetischen Anschauung herauszutreten S. 99.

2. Der Eindruck der Lebenswahrheit S. 100.

Der Eindruck der Wirklichkeitstreue, zunächst bei Darstellung von Objekten der äußeren Erfahrung S. 101. Das Wiedererkennen S. 102. Das Wiedererkennen von Objekten und Vorgängen in einem Bericht S. 105. Das Erkennen S. 106. Die dabei wirkenden Assoziationszusammenhänge S. 108. Das Erkennen von Objekten in einem Bericht S. 110. Die Arbeit der Reflexion an den Assoziationszusammenhängen und die Bedeutung sprachlicher Formulierungen S. 112. Gesetzmäßige Beziehungen zwischen den Einzelheiten S. 114. Kausalbeziehungen und Zweckbeziehungen S. 114.

Eindruck der Wirklichkeitstreue bei Darstellungen des inneren Lebens S. 117. Zurückverweisung auf die Vorbemerkungen und weitere Ausführungen S. 118.

Geneigtheit des Genießenden, für ihn unkontrollierbare Schilderungen des Dichters auf Treu und Glauben hinzunehmen; außerästhetische Unlust, die in solchem Falle durch eine Aufklärung über die Unrichtigkeit der Darstellung entsteht S. 125.

Rückblick auf das erste Kapitel: Der Eindruck der Plastik ohne daß anschauliche Vorstellungen im Bewußtsein auftauchen S. 129. Vorläufige Bemerkung über innere Wahrheit S. 130. Auch eine starke Gefühlswirkung trägt zum Eindruck der Lebenswahrheit bei S. 131.

3. Die Illusion S. 131.

Taines Beschreibung der Illusion im Theater S. 132. Meine Erfahrung weicht ab S. 132. Die Illusion ist kein Glauben an die Wirklichkeit des Dargestellten, sondern die Frage, ob hinter meinen Vorstellungen ein Stück Wirklichkeit steht, tritt hier völlig zurück S. 133. Das Bild der Bühnenumrahmung drängt diese Frage nicht auf S. 134. Warum wir nicht handelnd eingreifen: mechanische Hemmungen S. 136.

Sie erleichtern das Eintreten des Zustandes der ästhetischen Anschauung S. 138. Dieser selbst, einmal eingetreten, wirkt hemmend auf das Handeln S. 139. Lage der Dinge bei anderen Übermittelungen der Dichtung als durch theatralische Aufführung S. 140.

Störungen der Illusion durch Abweichungen der Darstellung von der uns bekannten Wirklichkeit S. 141. Unschädliche Abweichungen S. 141. Verschieden starke Wirksamkeit der Abweichungen S. 142. Gefühlswirkung als Gegengewicht S. 143. Gewohnheitsmäßig geläufige objektiv unrichtige Vorstellungen S. 144. Manche bedürfen der Unterstützung durch die Umgebung S. 145. Vorbereitung des Wunderbaren S. 146. Verschiedene Arten der Darstellung bieten verschiedene Bedingungen für die Wirkung illusionsstörender Momente S. 147, ebenso die Arten der Gefühlswirkung S. 148. Einfluß von Momenten, die außerhalb des Zustandes der ästhetischen Anschauung sich entwickeln S. 149. Illusionsstörung bei zu naher Übereinstimmung der Darstellung mit einem mir bekannten Stück Wirklichkeit oder der Darstellung eines anderen Dichters S. 150.

Drittes Kapitel. **Die Gefühlswirkung** S. 152—268.

1. **Der assoziative Faktor** S. 152.

Scheidung des direkten und des assoziativen Faktors S. 152. Assoziative Faktoren, die sich an Klang und Betonung anschließen S. 154. Wortbedeutungen und daran sich anschließende weitere assoziative Faktoren: einzelne Worte und formelhafte Wortzusammenstellungen S. 154. Nicht formelhaft gewordene Wortzusammenstellungen; Erläuterung an einem Beispiel S. 156. Durch welche Arten von Assoziationen die Bestandteile des assoziativen Faktors untereinander und mit dem direkten Faktor zusammenhängen S. 159. Erfahrungsassoziationen S. 160. Ähnlichkeitsassoziationen S. 160. Külpes Versuch, innerhalb des assoziativen Faktors eine engere Provinz abzustecken, welche seiner Bedeutung für den Geschmack entspricht S. 162. Zufällige assoziative Faktoren S. 166. Einheit im assoziativen Faktor S. 169. Wieweit die Vorstellungselemente des assoziativen Faktors bewußt werden dürfen S. 170.

2. **Die Einschmelzung** S. 174.

Terminologie S. 174. Nicht jeder assoziative Faktor wird in den direkten eingeschmolzen S. 175. Einschmelzung von untergeordneten Bestandteilen des assoziativen Faktors in übergeordnete S. 176. Zu Wahrnehmungen hinzutretende assoziative Ergänzungen, die keine Einschmelzungen sind S. 177. Zusammenhang zwischen den bei der Ein-

schmelzung beteiligten Massen S. 179. Zusammenhang zwischen sensiblen Reizen und Bewegungs- und Haltungsimpulsen S. 179. Zusammenhang durch Wahrnehmungsähnlichkeit S. 181. Unmittelbare psychische Ähnlichkeit S. 182. Ähnlichkeit der Beziehung S. 182. Ähnlichkeit der Gefühlswirkung und Kombinationen S. 183. Traditionelle Einschmelzungen S. 187. Drei Gruppen der zur Einschmelzung gelangenden Massen: 1. Vorstellungen von außer uns befindlichen leblosen Objekten, 2. von fremden lebenden Wesen, 3. mein Ich oder Teile desselben S. 188. Wovon es abhängt, ob Bestandteile der zweiten oder der dritten Gruppe zur Einschmelzung gelangen; die Bezeichnungen Substitutionsgefühl und Reaktionsgefühl S. 189. Der Akt der Einschmelzung S. 193. Einfluß auf die Wahrnehmung der Masse, in die eingeschmolzen wird S. 193. Der Eindruck körperlicher Selbstversetzung S. 195. Wann speziell Charaktere der Dichtung mir zu einem Ich werden, wann sie mir ein Du bleiben S. 196.

3. Die einzelnen Gefühlsanlässe S. 198.

Gefühlswirkung des direkten Faktors S. 198. Sinnliche Gefühle S. 199. Freude an den Empfindungen überhaupt S. 200. Angenehme Empfindungen S. 201. Ästhetische Elementargefühle S. 202.

Wirkung des assoziativen Faktors: wieder sinnliche Gefühle S. 204. Unmittelbare Gefühlswirkung der Empfindungen, durch die wir den Spannungszustand der Muskulatur, Bewegung und Körperhaltung von innen heraus wahrnehmen S. 206. Rückläufige Gefühlswirkung der Ausdrucksbewegungen S. 207. Ästhetische Elementargefühle im assoziativen Faktor S. 210. Gefühle des Erkennens und Wiedererkennens S. 211. Prinzip der Klarheit S. 213. Gefühle aus dem Zusammenhange der vom Dichter gegebenen Vorstellungen untereinander S. 214. Prinzip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit S. 215. Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen S. 217. Spannung S. 220. Ihre Betonung mit Lust und Unlust S. 223. Wirkung des Eintretens einer vorbereiteten Vorstellung; Vorläufiges über Kontrast S. 224. Rückläufige Wirkung von Vorstellungszusammenhängen, insofern diese Ausdruck einer Stimmung sind S. 225.

Inhaltliche Wirkung von Vorstellungen und Vorstellungsmassen; wieder rückläufige Wirkung S. 226. Unmittelbare Wirkung; die Reaktion auf den Anlaß gleichzeitig Substitution in die den Anlaß erlebende Persönlichkeit S. 227. Dieses Verhältnis auch da möglich, wo dem Genießenden eine andere Reaktion näher läge S. 227. Unterschied zwischen erlebten und nacherlebten Reaktionen S. 230. Einfluß

unserer Übung im Genießen von Dichtungen S. 231. Lustwirkung oder Unlustwirkung einer erlebten oder nacherlebten Situation, erstens: die in der Situation erlebten Reaktionsgefühle sind angenehm oder unangenehm; Begehren nach Erlebnis überhaupt S. 232. Wieder Unterschied zwischen der Wirkung wirklich erlebter und der Wirkung nur vorgestellter Situationen S. 234. Zweitens ist die Lust- oder Unlustwirkung einer Situation dadurch bedingt, daß sie gewisse Eigenschaften der in der Situation stehenden Menschen zur Geltung bringt, die Lust oder Unlust geben können S. 237. Nicht immer kommt dieser Punkt in Betracht S. 238. Gleichzeitiges Vorhandensein von Lust und Unlust S. 239. Weitere Ausführungen speziell für das Nacherleben S. 241. Das Nacherleben von Gefühlen und Handlungen, die sich auf unsympathischer Charaktergrundlage entwickeln S. 241. Die sympathische Einfühlung S. 242. Wieder Unterschied zwischen Erleben und Nacherleben S. 244. Die Lustgefühle, die aus dem Nacherleben sympathischer Charaktereigenschaften fließen, sind Reaktionsgefühle, sie bleiben getrennt von den Substitutionsgefühlen; andere Reaktionsgefühle S. 245. Übereinstimmung mit dem Dichter und Auseinandersetzung mit ihm S. 247.

4. Einige allgemeine Bedingungen und Gesetze der Gefühlswirkung S. 248.

Prinzip der Schwelle S. 248, der Summierung und Übung S. 251, der ästhetischen Hilfe oder Steigerung S. 254, des kleinsten Kraftmaßes S. 255, der Abstumpfung S. 257. Der Kontrast S. 261. Prinzipe der ästhetischen Folge und der ästhetischen Versöhnung S. 266.

Viertes Kapitel. **Der Wert der Poesie** S. 269—315.

Wert, ästhetischer Wert und außerästhetischer Wert S. 269.

1. Der ästhetische Wert S. 270.

Er besteht in dem Überschuß aller im Zustande der ästhetischen Anschauung erlebten Lustgefühle über die darin erlebten Unlustgefühle; Rechtfertigung dieser Auffassung S. 270. Der Wert für das einzelne Individuum S. 272. Die Gewinnung von Werturteilen; Gefahr, dabei den wirklich erlebten Wert falsch auszudeuten und Vorsichtsmaßregeln dagegen S. 272. Dauernder Wert der Dichtung für das einzelne Individuum S. 276. Für den Einzelnen geltende Rangordnung der Dichtungen S. 277. Wert für eine Gruppe S. 278. Nationaler Wert S. 279. Zeitwert S. 280. Wert für die Idealgruppe von Menschen mit allseitiger hoher ästhetischer Empfänglichkeit oder absoluter Wert S. 282.

Weg zur Feststellung dieses Wertes S. 282. Musterung der Gefühlsanlässe auf ihre Beziehungen zum absoluten Wert S. 283. Die Freude am Erkennen, an der Wahrnehmung einer Gesetzmäßigkeit, einer Übereinstimmung des Mannigfaltigen sind — mit einigen Einschränkungen — dem absoluten Werte zuzurechnen S. 283, aber nicht sie, sondern die lustbetonten Inhaltsgefühle sind das Wichtigste S. 286. Die Erfüllung der Bedingungen für das Zustandekommen der inhaltlichen Wirkung ist dem absoluten Werte zuzurechnen S. 286. Verhältnis bestimmter inhaltlicher Gefühlsanlässe zum absoluten Werte S. 288. Allgemein verbreitete Sympathien und Antipathien S. 289. Einheitlichkeit des in der Dichtung sich zeigenden sittlichen Urteils S. 290. Die sexuellen Gefühle S. 291.

Anhang: Der künstlerische Wert S. 292.

2. Der außerästhetische Wert S. 294.

Über die Katharsis im Anschlusse an Berger und Volkelt; die Poesie als Trösterin S. 294. Die Poesie als Lehrmeisterin der Freude S. 300. Vermittelung von Kenntnissen und Beeinflussung des Handelns S. 303. Verleihen und Schenken von Büchern S. 310. Einkauf von Büchern S. 312. Die staatliche Theaterzensur S. 313.

Vorbemerkungen.

Zum Studium der Poetik führte mich erstens mein direktes Interesse an ihren Problemen und zweitens der Wunsch, meinen litterarhistorischen Arbeiten eine festere Grundlage zu geben. Ich habe es zu meinem Schaden an mir selbst erfahren, wie viel Zeit und Mühe man verlieren kann, wenn man ohne völlige Klarheit über die theoretischen Fragen an historische Probleme herantritt, und andere Fachgenossen werden wohl ähnliche Erfahrungen gemacht haben, denn die Überzeugung, daß wir die Prinzipienwissenschaften zu pflegen haben, dürfte allmählich eine ziemlich allgemeine geworden sein.

Auch durch das nachfolgende Buch hoffe ich beiden Interessen, dem rein wissenschaftlichen an den Problemen der Poetik und dem praktischen des Litterarhistorikers zu dienen. Beides läßt sich recht wohl vereinigen. Denn auch wer lediglich das praktische Interesse im Auge hätte, könnte doch meiner Ansicht nach sich nicht damit begnügen, nur solche Punkte zu behandeln, die direkt für die Arbeit des Litterarhistorikers in Betracht kommen, er würde vielmehr genötigt sein, auch die prinzipiellen Fragen der Poetik gerade so gründlich zu behandeln wie jemand, den nur ein theoretisches Interesse beseelte. Wollte er das nicht thun, so würde die Technik der litterarhistorischen Forschung, die er zu bieten hätte, schließlich

ihrer letzten Begründung entbehren; und außerdem heißt es doch dem Leser etwas viel zumuten, wenn man von ihm verlangt, er solle überall nur bis zu einem gewissen Grade sich in den Gegenstand vertiefen und darauf verzichten, die Pfade, die weiterzuführen scheinen, auch weiter zu gehen — soweit eben sein Führer selbst sich zurechtzufinden vermag.

Meine Poetik unterscheidet sich also von einer aus rein wissenschaftlichem Interesse geschriebenen nur dadurch, daß ich manches hinzusetze, manches spezieller für die Ansprüche der praktischen Arbeit zurechtschneide. Diesen Ansprüchen hoffe ich im wesentlichen genug zu thun. Allzutief in die Erörterung methodologischer Spezialfragen lasse ich mich allerdings nicht ein, weil ich das Buch nicht für jeden Nichtlitterarhistoriker ungenießbar machen will; vielleicht aber belebt sich dem Arbeitenden manches an seiner Arbeit selbst, das ihm im ersten Augenblick etwas abstrakt erscheint. Alles Handwerkzeug, das er braucht, wird er überhaupt in einem solchen Buche nicht suchen dürfen: in vielem unterscheidet sich seine Arbeit nicht von der jedes anderen Historikers, und für die Anfangsgründe der historischen Methode muß er etwa auf Bernheims Lehrbuch verwiesen werden. Ebenso geht das nachfolgende Buch an allen speziell philologischen Fragen vorüber: wie ein Text hergestellt wird, das muß der Litterarhistoriker soweit wissen, um die Arbeit seines nächsten Nachbarn, des Philologen, nachprüfen zu können, aber er wird für diese Dinge bei dem Philologen selbst in die Schule gehen müssen. Derselbe wird ihm auch die intime Kenntnis der Sprachen übermitteln müssen, in denen seine Texte geschrieben sind, und ich meine, es gehört nicht zu den Aufgaben der Prinzipienwissenschaft der Litteraturgeschichte, den Leser über die Entwickelung einer einzelnen Sprache zu unterrichten.

Und noch an ein anderes Fach wird der Litterarhistoriker sich wenden müssen, um Handwerkzeug für seine Arbeit zu gewinnen, an die Psychologie. Zwar die ästhetisch-psychologischen Probleme muß die Poetik selbst so ausführlich diskutieren, daß sie für diese Dinge den Lernenden nicht noch weiter zu schicken braucht; aber die wichtige litterarhistorische Aufgabe der Charakteranalyse geht über diesen Rahmen hinaus. An zwei Stellen seiner Arbeit tritt sie dem Litterarhistoriker entgegen: er hat die Charaktere zu verstehen, die ein Dichter in seinen Werken schildert, und er hat den Charakter des Dichters selbst in seiner Eigentümlichkeit und seiner Entwickelung zu begreifen. Beide Aufgaben sind nicht in derselben Weise zu lösen, wie später ausgeführt werden soll; beide aber machen zu ihrer Lösung einen Vorrat psychologischer Kenntnisse nötig, wie ihn die Poetik in ihrem Rahmen unmöglich überliefern kann. Hier muß sie sich darauf beschränken, einiges Wichtige hervorzuheben, einige Grundzüge anzudeuten, und im übrigen zu selbständiger weiterer Ausbildung auf dem Gebiete der Psychologie aufzufordern. Leider ist sie nicht in der Lage, dafür auf ein einzelnes für die Bedürfnisse des Historikers oder gar speziell Litterarhistorikers zugeschnittenes Buch zu verweisen. Es wäre schön, wenn uns ein Psychologe von Fach einmal ein solches Werk schreiben würde; was wir etwa brauchen, wird auch der den historischen Wissenschaften nicht durch eigene Arbeit naheſtehende Psychologe aus meinen Andeutungen im fünften und sechsten Kapitel ersehen können.

Doch es herrscht immer noch Streit darüber, ob uns theoretische Kenntnisse auf dem Gebiete der Psychologie überhaupt nötig seien. Ich habe zu dieser Sache schon mehrfach in Zeitschriftenaufsätzen das Wort genommen, indessen bedarf es wohl keiner Entschuldigung, wenn ich die wichtige Frage

an dieser Stelle noch einmal im Zusammenhange erörtere; ich bin auch deshalb dazu genötigt, weil ich meine Stellung gegen einen neuen Gegner verteidigen muß, und zwar gegen einen Psychologen von Fach. Karl Marbe sagt in einer Rezension über Elsters Prinzipien der Litteraturwissenschaft:[1]) Der moderne Psychologe sucht das geistige Leben als einen Komplex einfacher Elemente und Thatsachen zu begreifen. Diese Zerlegung des Psychischen ist für den Litterarhistoriker unbrauchbar. Er will einen bestimmten Teil des geistigen Lebens der Menschheit in seiner Kompliziertheit nachleben und verstehen. — Dagegen ist folgendes einzuwenden:

Das Nacherleben und nacherlebende Verstehen ist gewiß das wertvollste Erkenntnismittel des Litterarhistorikers. Wieweit es bereits beeinflußt und unterstützt wird durch theoretische Ansichten, wieweit es in manchen Fällen durch Inanspruchnahme solcher ergänzt werden muß, mag hier zunächst auf sich beruhen: vorläufig möchte ich betonen, daß der Litterarhistoriker in keinem Falle bei einem bloßen instinktiven Verständnis stehen bleiben kann. Darüber hinauszugehen nötigen ihn schon äußere Umstände. Denn der Zustand des instinktiven Verständnisses ist ja ein rein innerlicher, er läßt sich in seiner Gesamtheit niemals auf einen anderen übertragen außer etwa mit den Mitteln des Schauspielers. Da der Litterarhistoriker nun aber doch nicht nur für sich, sondern auch für Leser und Hörer arbeitet, so bleibt ihm nichts anderes übrig, als das betreffende Stück geistigen Lebens, das er nachlebend versteht, zu beschreiben. Beschreiben heißt eine Gesamtanschauung aus Einzelanschauungen aufbauen, deren Bekanntheit bei den Lesern oder Hörern vorausgesetzt werden darf, und ist also

[1]) Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1898 S. 339.

nur möglich auf Grund einer Analyse jener Gesamtanschauung. Das ist klar; und faktisch enthält jede Litteraturgeschichte überall solche auf eine Analyse gestützte Beschreibungen.

Doch abgesehen davon — auch für seine einsame Arbeit ist dem Litterarhistoriker mit dem bloßen Nacherleben nicht gedient. Wenn ich den ganzen Egmontcharakter in Goethes Drama oder Goethes eigenes inneres Leben in einer bestimmten Zeit auf Grund der vorhandenen Zeugnisse nacherlebe, so unterscheide ich mich damit noch in nichts von einem einfachen verständnisvollen Betrachter: irgend eine wissenschaftliche Befriedigung kann ich daraus nicht schöpfen. Das allgemeine Urteil, daß Goethe in der betreffenden Zeit menschlich verständlich gehandelt hat oder daß der Egmontcharakter, wie ihn der Dichter darstellt, in sich möglich ist, kann ich zwar auf Grund jenes Nacherlebens ohne weiteres fällen, weil beides die unumgängliche Bedingung dafür ist, daß ein Nacherleben überhaupt zustande kommt; aber selbstverständlich wird niemand, der wissenschaftliches Interesse hat, sich mit diesem instinktiven Gesamturteil über einen ganzen Thatsachenkomplex begnügen, sondern er wird sich immer dazu getrieben fühlen, diesen Komplex aufzulösen, die Beziehungen zwischen seinen einzelnen Bestandteilen sich klar zu machen und so das ganze als einen gesetzmäßigen Zusammenhang zu begreifen. Jene Zerlegung also, von der Marbe spricht, gehört recht eigentlich auch zur Arbeit des Litterarhistorikers, nur braucht sie nicht bis auf so einfache Elemente zu gehen, wie sie das Ziel der theoretischen Psychologie bilden. Es wird sich das am besten an einem Beispiel erläutern lassen, und zwar wähle ich ein solches aus einer meiner eigenen Arbeiten.

In meinem Aufsatz über Weltflucht und Idylle in Deutschland von 1720 bis zur Insel Felsenburg komme ich unter

anderen auch auf Haller zu sprechen.[1]) Seine Alpen machen meinem Nacherleben nicht den Eindruck, daß darin idyllische Stimmung sich spiegelte: dieser instinktive Eindruck ist die Grundlage für die weitere Arbeit. Ihre Richtung wird dadurch bestimmt, daß Momente vorhanden sind, die ein anderes Resultat erwarten ließen.[2]) Nun entsteht die Reflexion: Haller spricht doch so viel von dem Glück der Menschen, die er schildert, und dieses Glück liegt doch, wie aus seiner Schilderung hervorgeht, ganz im Gebiete des Idyllischen: wie geht es zu, daß er dieses ihm offenbar so wichtige Glück nicht entsprechend, das heißt mit idyllischer Stimmung gesättigt, darstellt? Mit dieser Frage bin ich aus dem Nacherleben heraus und auf dem Wege zur psychologischen Analyse. Ich lese nun die Alpen genau durch und suche festzustellen, an welchen bestimmten Eigentümlichkeiten des Gedichtes es liegt, daß ich trotz der genannten Umstände den Eindruck der Idylle nicht habe. Ich finde, daß ich nirgends in die Situation, die der Dichter angibt, zum mitfühlenden Genuß hineingezogen werde; die Schilderungen sind dazu viel zu abstrakt, allgemein, und zudem unterbrochen durch mißbilligende Seitenblicke auf das Leben der Civilisation. Häufig, wo der Dichter Situationen erwähnt, die Lust im Sinne der Idylle enthalten könnten, hebt er doch die dafür wichtigen Züge nicht hervor, ja unterläßt jede dahingehende Andeutung. Ich suche weiter nach einem Grunde, der Haller veranlaßt haben könnte, seine Schilderung

---

[1]) Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte Neue Folge Bd. IX Seite 295 ff.

[2]) Ob die Wahrnehmung dieses Verhältnisses mir überhaupt die erste Anregung zu der ganzen Arbeit gab oder ob ich an die Durchprüfung der Alpen schon von einer bestimmten Fragestellung aus herantrat, ist hier gleichgültig.

so zu gestalten, und nehme zu diesem Zwecke auch seine anderen Dichtungen zur Hand. Da stellt sich denn heraus, daß überhaupt nirgends bei Haller eine Situation liebevoll ausgemalt ist, daß die wenigen flüchtigen Angaben, die gelegentlich über eine Situation vorkommen, sofort überwuchert werden von der Reflexion, daß Rollengedichte ganz fehlen. Ich schließe aus diesen Beobachtungen, daß Hallers Phantasie nicht die Tendenz hatte, sich in bestimmte Situationen hineinzuträumen. Indem ich diese Tendenz der Phantasie in ihrem Verhältnis zum Erleben idyllischer Stimmungen erwäge, finde ich, daß sie es dem Menschen unmöglich macht, den Reiz einer gesehenen idyllischen Situation zu genießen, da hierzu eben ein Mitdurcherleben der Situation gehört. Es ergibt sich also, daß Haller das idyllische Glück seiner Älpler gar nicht zu würdigen vermochte, ein Resultat, das durch die Vergleichung des nicht zur Veröffentlichung bestimmten Reiseberichts eine weitere Stütze erhält. Damit bin ich hier mit meiner Analyse zu Ende. Sie führt auf eine bestimmte sich überall bewährende Eigentümlichkeit der Haller'schen Phantasie, und zwar eine Eigentümlichkeit, die mir als psychische Erscheinung wohlbekannt ist: daß es Menschen gibt, die in dieser Beziehung sehr schwerfällig sind, ist ein Satz, den ich mir aus Erfahrungen des Lebens, der historischen Lektüre abstrahiert habe und der meinen allgemeinen psychologischen Anschauungen nicht widerspricht. Es ließe sich eine Konstellation denken, die den Versuch nötig machte, auch diese Tendenz der Phantasie noch weiter zu analysieren, eine solche liegt aber hier nicht vor.

Es bleibt nun weiter das Problem, warum denn Haller so viel von dem Glück der Älpler spricht, was es ihm bedeutet, wenn er es doch nicht miterleben kann. Da ergibt sich denn, daß Haller das Glück für eine selbstverständliche

Folge der Tugend hält; ein Gedanke, der mich um so weniger befremdet, als er ja in der ganzen damaligen Reflexion unendlich oft wiederkehrt. Glück und Unglück sind für ihn einfach die abschließenden Begriffe seiner Ethik. Mit dem oben Festgestellten stimmt die Art, wie er den Lasterhaften, also Unglücklichen, gegenübersteht: er bemitleidet sie viel weniger, als daß er sie schilt, sich über sie ärgert.

Wir vermögen ferner schon aus einem vor den Alpen geschriebenen Gedicht festzustellen, was Haller unter Glück und unter Tugend versteht. Großer Ruhm und Reichtum, Respekt vor äußeren Ehren, Beschäftigung mit nichtigen Dingen, Ehrgeiz, Neid, Unzufriedenheit, das sind entweder Quellen von Lastern und Thorheiten oder sind selbst Laster und Thorheiten, und sie stören die Glückseligkeit des Menschen. Auch dieses spezielle ethische Ideal stimmt überein mit damals viel geäußerten Ansichten. Das Ideal ist derart, daß Haller es in seinen Älplern verwirklicht finden konnte. Diese sind also seiner Ansicht nach glücklich, aber das Glück, das er von ihnen aussagt, ist vor allem in jenem allgemeinen ethischen Sinne, nicht in dem speziellen Sinne der Idylle gemeint. Der Zustand der Älpler, der uns die Unterlage für die Entstehung idyllischer Stimmung geben könnte, zeigt dem Dichter nur die Merkmale, die er als die wesentlichsten seiner Begriffe von Tugend und Glück betrachtet.

Wir stellen endlich fest, daß Haller eine große Neigung zur Satire hatte, und zwar in dem oben angegebenen Sinne, daß er sich über die Thorheiten und Laster der Menschen ärgert. Scharfe bittere Satiren hat er mehrfach geschrieben, und auch die Alpen sind voll von satirischen Rückblicken auf die verhaßte Welt der Civilisation. Die Frage, ob auch das Gefühl der ethischen Billigung sich gegebenenfalls dem Dichter

eben so stark und ursprünglich aufdrängte, habe ich in meinem Aufsatz etwas flüchtig abgethan; die Ansicht, die ich damals gewonnen hatte und jetzt nicht genau auf ihre Gründe nachprüfen kann, ging jedenfalls dahin, daß die Billigung, wo sie besonders hervortritt, ihre Hauptkraft aus dem Gegensatz des gebilligten Objekts zu den Objekten der Satire zog.

Unsere Analyse[1]) führte uns also auf drei Punkte: Erstens eine bestimmte Eigentümlichkeit der Phantasie, eine geringe Versetzungsfähigkeit. Zweitens auf ein bestimmtes ethisch-eudämonistisches Ideal, dessen Gefühlsbetonung entsprechend jener Eigentümlichkeit die des ethischen Urteils ist. Drittens auf die Thatsache, daß Hallers Gefühl bei der ethischen Betrachtung jedenfalls in der Form der Mißbilligung stark erregt wurde.

Geben wir uns nun Rechenschaft, was wir durch diese Analyse, vorausgesetzt, daß sie einwandfrei ist, für unsere Erkenntnis gewonnen haben. Wenn wir von dem Festgestellten aus zunächst nach dem Kern der Individualität hinblicken, so müssen wir zugeben, daß wir einen zentralen Zusammenhang nicht gewonnen haben: die drei Punkte, die wir festzustellen vermochten, stehen äußerlich nebeneinander, nur zwischen zweien ergab sich zum Teil eine Beziehung: daß das Gefühl auf das ethische Ideal nicht in Form des Mitgefühls reagiert, ist mit dem festgestellten Mangel an Versetzungsfähigkeit gegeben. Aber das ethische Ideal selbst haben wir aus diesem Mangel ebensowenig abgeleitet, wie die Thatsache, daß das Gefühl in der genannten Form stark reagiert; und ebensowenig ist eine Ableitung in einer anderen Reihenfolge geschehen, oder sind die

[1]) In meinem Aufsatz ist die Anordnung eine andere. Einzelne Fälle, wo die angeführten Eigenschaften sich weniger stark geltend machen, mußten hier natürlich unberücksichtigt bleiben.

drei festgestellten Eigentümlichkeiten auf eine tieferliegende einheitliche Ursache zurückgeführt worden. Wir werden hier, wie man auch die obengegebene Analyse selbst beurteilen, wie man sich auch zu der Frage stellen mag, ob hier etwa durch umfassendere Untersuchung von Hallers ganzem Charakter noch weiter zu kommen wäre, jedenfalls auf eine Grenze unseres Könnens hingewiesen: alle charakteristischen Eigenschaften eines Individuums auch nur in ihren Grundzügen als notwendig durch einander oder durch einen gemeinsamen Kernpunkt bedingt zu begreifen, das ist eine Aufgabe, deren Lösung unserem Einheitsbedürfnis sehr willkommen wäre, die sich aber schwerlich jemals wird lösen lassen und die für unsere gegenwärtigen Hilfsmittel jedenfalls durchaus unlösbar ist. Nur streckenweise können wir hier sichere Zusammenhänge überblicken. Z. B.: Wundt gewinnt seine vier Temperamente durch Anwendung zweier sich kreuzender Einteilungsprinzipien: Stärke und Schwäche der Gemütsbewegungen, Schnelligkeit und Langsamkeit ihres Wechsels. Es entsteht danach die Tafel:[1])

	Starke	Schwache
Schnelle	Cholerisch	Sanguinisch
Langsame	Melancholisch	Phlegmatisch.

Von diesen so definierten Temperamenten aus weiß Wundt manche ferneren Eigentümlichkeiten der betreffenden Menschen zu erklären, aber auf weiter abliegenden Seiten unseres Seelenlebens gibt es dann wieder Eigenheiten, über deren gesetzmäßigen Zusammenhang mit dem einen oder anderen Temperament uns weder die wissenschaftliche Psychologie noch unser Nacherleben aufklärt. Wir stellen z. B. fest, daß ein Mensch

[1]) Zweiter Band der Physiologischen Psychologie S. 519 der vierten Auflage. Vgl. auch meine Erörterungen in dem genannten Aufsatz S. 322.

ein besseres Gedächtnis für optische als für akustische Eindrücke hat, aber wir sehen hier nicht den geringsten Zusammenhang mit einem der Temperamente. Manchen gesetzmäßigen Zusammenhang mag die Psychologie in ihrer weiteren Arbeit noch auffinden, der Zustand aber, daß sie hier ihre Aufgabe ganz und bis zum Ende gelöst hätte, läßt sich gar nicht ausdenken. — Wer eine Charakteranalyse vornimmt, kann das Glück haben, daß er für seinen augenblicklichen Zusammenhang nur ein paar Eigenschaften braucht, die gerade nahe zusammen liegen, sich etwa auf ein Temperament oder dergleichen zurückführen lassen; dann wird die Befriedigung des Analytikers größer sein, als in anderen Fällen, und in Rücksicht auf seinen ganzen Zusammenhang auch mit Recht; nur darf er sich nicht der Täuschung hingeben, als hätte er das ganze Individuum auf seine einfache Formel zurückgeführt.

Doch kehren wir zu den Resultaten unserer Halleranalyse zurück und fragen wir uns nun, was wir damit erreicht haben, wenn wir nach der anderen Seite, also in das Kunstwerk hineinblicken. Wieweit lassen sich die Alpen von ihnen aus aufbauen?

Da müssen wir zunächst gestehen: die Thatsache, daß Haller die Alpen überhaupt geschrieben hat, läßt sich von den gewonnenen Grundlagen aus nicht als absolut notwendig nachweisen. Der Gedanke, das verhaßte Leben der Civilisation durch Gegenüberstellung des seinen Idealen entsprechenden Lebens der Älpler satirisch zu beleuchten, lag für den Dichter, der das Leben der Älpler eben durch eine Reise kennen gelernt und zudem Muralts Hinweise auf die Vorzüge des Landlebens u. s. w. gelesen hatte, allerdings ganz außerordentlich nahe, aber wer will sagen: dieser Einfall mußte ihm kommen? Und weiter: von der Konzeption zur Fertigstellung einer Dich-

tung ist ein weiter Weg, und daß Haller ihn durchlief ohne an den Schwierigkeiten zu erlahmen — wir wissen speziell, daß die gewählte Strophenform ihm solche bereitete —, ohne daß eine Störung durch andere unaufschiebbare Arbeit, durch eine ablenkende Liebesleidenschaft, durch Krankheit oder durch sonst irgend etwas dazwischentrat, ist eine bloße nicht weiter rationalisierbare Thatsache. Aber diese Lücken unserer Ableitung stören uns kaum den Eindruck, unser Kausalbedürfnis befriedigt zu haben. Denn es erscheint uns als das völlig Normale, daß ein Dichter ein Motiv, das sich ihm so auf dem Präsentierteller bietet und so ausgezeichnet zum Ausdruck seiner Stimmungen und Anschauungen geeignet ist, auch ergreift, und noch mehr, daß er es, wenn einmal ergriffen, auch durchführt. Direkt eine der Erklärung bedürftige Störung des normalen Verlaufs würde es uns scheinen, wenn eins oder das andere nicht geschehen wäre; und mögliche Störungen waren es ja auch nur, die ich eben anführte, als ich von dem weiten Weg von der Konzeption bis zur Fertigstellung sprach. Daß aber solche ausbleiben, setzen wir stillschweigend überall voraus, wo wir ein einzelnes Ereignis auf seine Ursachen zurückführen. Wenn ein Vogel, auf den ich geschossen habe, von meiner Kugel getroffen herabfällt, so sage ich mit gutem Gewissen: er fiel, weil ich auf ihn schoß und richtig zielte — und doch hätte in dem Augenblick, in dem ich abdrückte, der Wind einen Zweig zwischen den Vogel und meine Kugel treiben und diese dadurch ablenken können.

Gar nicht bestimmt zu sagen vermögen wir, warum die Alpen im einzelnen so geworden sind, wie sie vorliegen. Hier waltet das Spiel der Assoziation, wirkt der Zwang von Vers, Reim, Strophe. Wir können wohl bei dem einen oder anderen Dichter bestimmte Gewohnheiten feststellen, wie er formale

Schwierigkeiten überwindet, durch Flickworte, Umschreibungen u. s. w., wir können Lieblingsausdrücke und Wendungen finden; warum ihm aber dieses oder jenes gerade an dieser Stelle einfiel, entzieht sich doch unserer Berechnung. Indessen auch dieser Mangel unserer Erkenntnis braucht uns nicht mutlos zu machen, denn auch ihn teilen mit unserer Wissenschaft andere, soweit sie sich auf die Erklärung eines Einzelnen einlassen. Wenn uns der Geologe die Entstehung des Rheinthales zwischen Vogesen und Schwarzwald durch die Annahme erklärt, daß hier eine alte Gebirgsfalte in der Mitte eingebrochen sei, so befriedigt er dadurch unser Kausalbedürfnis aufs beste, obgleich er uns doch nicht gesagt hat, warum gerade diese Falte und warum sie so und nicht anders eingestürzt ist.

Dagegen die Grundzüge des Gedichts folgen nun allerdings notwendig aus den angegebenen Eigenschaften des Dichters. Was uns an dem Gedicht befremdete, daß darin so viel von dem Glück der Älpler die Rede und doch das Gedicht keine Idylle ist, das ist aus jenen Eigenschaften vollständig erklärt. Eine komplexe Thatsache, die uns nichts weiter war als eine solche, ist also hergeleitet aus drei Thatsachen, von denen jede einzelne uns durchaus vertraut ist, jede für sich vielfach vorkommt, und die in ihrem Zusammenwirken eben dieses singuläre Resultat ergeben.

Wir sind auf das im vorstehenden näher geschilderte Beispiel litterarhistorischer Analyse gekommen, indem wir begannen die Einwände zu erwägen, die Marbe gegen die Brauchbarkeit der wissenschaftlichen Psychologie für unsere Zwecke gerichtet hatte. Ehe wir diese Einwände weiter erörtern, wird es nützlich sein, uns mit den interessanten Betrachtungen aus-

einanderzusetzen, die Lamprecht[1]) neuerdings über die historische Methode angestellt hat.

Lamprecht unterscheidet zwei in der Geschichte wirksame Faktoren: das Individualpsychische und das Sozialpsychische. Das Sozialpsychische sind die den Menschen einer bestimmten Gruppe gemeinsamen psychischen Tendenzen, das Individualpsychische erhebt sich im einzelnen erst auf dieser Grundlage. Den sozialpsychischen Kräften kommt nach Lamprecht die wissenschaftliche Forschung zugute; die Erforschung des Individuellen kann in der Geschichtswissenschaft nur sekundär in Frage kommen, denn diese kann höchstens den Versuch machen, das Individuelle mit ihren Mitteln zu umgrenzen, während seine wirkliche Bewältigung nur der Kunst möglich ist. — Man sieht, diese Auffassung droht den bei weitem größten Teil dessen, was wir bisher als Litteraturgeschichte haben gelten lassen, aus dem Bereich der Wissenschaft hinauszuweisen oder ihm wenigstens eine sehr verminderte Bedeutung beizumessen.

Indessen ich glaube nicht, daß man sich Lamprechts Gründen gefangen geben muß. Daß alles Individuelle mit wissenschaftlichen Mitteln nicht völlig bewältigt werden kann, gebe ich zu; allein diese Thatsache hat nach unseren Erfahrungen bei der Halleranalyse für uns nichts Erschreckendes mehr. Wir fanden gewisse Züge in Hallers Persönlichkeit und konnten daraus gewisse Grundzüge seines Werkes ableiten; also weder bei der Persönlichkeit noch bei der Wirkung schöpften wir das Individuelle aus, sondern was wir feststellten, war nur ein Schema, eine Abstraktion, ein Typus, um einen von Lamprecht vielgebrauchten Ausdruck anzuwenden, aber ein Typus, den

[1]) Vgl. die Schriften: Alte und neue Richtungen in der Geschichtswissenschaft, Berlin 1896; Die historische Methode des Herrn von Below, Berlin 1899; Die Kulturhistorische Methode, Berlin 1900.

wir nicht aus einer Mehrzahl von Objekten abstrahierten, und der so eindeutig bestimmt war, daß er schwerlich noch in einem zweiten individuellen Falle verwirklicht sein dürfte. Was wir so feststellten, gab unserem Kausalbedürfnis Befriedigung, und wir werden demnach derartige Feststellungen als vollberechtigt in der Geschichtswissenschaft anerkennen müssen.

Lamprecht argumentiert auch mit den allgemeinen Eigenschaften des Urteils. Er sagt in der Schrift gegen von Below unter anderem: Aus der gegenwärtigen Kenntnis unseres Denkens folgt, daß wissenschaftliches Denken, weil nur eine Abart des allgemeinen Urteilens, nur auf das Vergleichbare, Typische gehen kann. Das gilt in gleicher Weise für alle Wissenschaften, Naturwissenschaften wie Geisteswissenschaften. Für die Geschichtswissenschaft folgt hieraus, daß die Kulturgeschichte, insofern sie die Wissenschaft der typischen geschichtlichen Erscheinungen ist, als historische Grundwissenschaft bezeichnet werden muß. — Dieser Schluß ist nicht zwingend. Irgendwie vergleichbar müssen die Objekte freilich sein, über die ich etwas aussagen soll; für ein fremdes psychisches Ereignis aber gewinne ich einen Maßstab, indem ich es nacherlebe und dabei, wie später noch näher ausgeführt werden wird, seiner Gesetzmäßigkeit unmittelbar inne werde. Das fremde psychische Ereignis braucht also nicht typisch zu sein in dem Sinne, wie Lamprecht das Wort in dem eben angeführten Satze versteht, nämlich so, daß es mir in mehreren Exemplaren gegeben ist. Wenn ich nun das zu meinem eigenen Erlebnis gewordene analysiere und beschreibe, so muß ich allgemeinere Ausdrücke brauchen, aber diese Allgemeinheit ist die der psychologischen Terminologie, und aus der Notwendigkeit ihrer Anwendung kann man wohl folgern, daß die einzelnen einer Bezeichnung noch fähigen Bestandteile des Vorgangs übereinstimmen müssen

mit allbekannten Elementen unseres psychischen Lebens, aber wieder nicht, daß das ganze Ereignis in mehreren Exemplaren gegeben sein muß.

Lamprecht führt noch näher aus,[1]) auch bei einer viel weiter ausgebildeten Psychologie werde die vollste Anwendung psychologischer Grundsätze in der Personengeschichte immer an der Singularität des Geschehenen und der ungenügenden Überlieferung der Intimität der Vorgänge scheitern; dagegen in der Geschichte der Zustände werde die Anwendung psychologischer Grundsätze — die hier die viel einfacheren sozial- und völkerpsychologischen sein würden — bei mehrfacher Überlieferung gleichartiger Thatsachen leicht die Feststellung der Typik gewisser Thatsachenzusammenhänge ermöglichen. — Wie es mit der Anwendung bloßer psychologischer Grundsätze für unsere Zwecke steht, soll noch später untersucht werden; die größere Einfachheit der Völkerpsychologie mag hier gleichfalls auf sich beruhen, da sie bestenfalles einen nur relativen Unterschied begründen würde; im übrigen aber versagt der Grund, den Lamprecht hier für die Bevorzugung der sozialpsychischen Faktoren angibt, schon bei der Behandlung einer einzelnen sozialpsychischen Entwickelung, z. B. bei der Frage, wie in einer bestimmten Zeit ein bestimmter Kunststil zur Herrschaft gelangt sei.[2]) Zur Herrschaft gelangt er dadurch, daß gleichzeitig mehrere bedeutende Künstler ihn anwenden. Jeder von ihnen wird dazu durch seine persönliche Entwickelung geführt; und sind die Quellen über diese Entwickelung so lückenhaft, daß ich sie daraus nicht verstehen kann, so darf ich nur dann die Lücken

[1]) Alte und neue Richtungen S. 19.

[2]) Lamprecht bezeichnet die Geschichte der Stile gelegentlich ausdrücklich als zur sozialpsychischen Seite gehörig: Alte und neue Richtungen S. 6.

durch mein Wissen über die betreffende Entwickelungsphase eines anderen gleichzeitigen Künstlers ausfüllen, wenn ich die Voraussetzung mache, daß der Hergang bei allen der nämliche gewesen ist. Zu dieser Voraussetzung aber habe ich kein Recht, ich muß vielmehr durchaus mit der Möglichkeit rechnen, daß der eine durch diese, der andere durch jene Motive zu einem schließlich leidlich ähnlichen Resultat geführt ist.

Derselbe Gedanke drängt sich auf, wo es sich um Vergleichung ganzer Entwickelungen miteinander handelt. Was mir die Geschichte zur Vergleichung darbietet, das sind stets ungeheuer komplizierte Thatsachen, bei denen ich, um einen gemeinsamen Typus herauszuanalysieren, viele Details weglassen muß. Will ich dieses Verfahren aber anwenden auf Grund eines vorläufigen Eindrucks von Ähnlichkeit, den die Dinge mir machen, so gerate ich in Gefahr, bei dem einen oder dem anderen wegzulassen, was doch vielleicht für den speziellen Fall gerade wichtig war, und so zwei Dinge zusammenzubringen, die im Kerne voneinander verschieden sind. Vor dieser Gefahr kann ich mich nur dadurch schützen, daß ich von den in Betracht kommenden Entwickelungen zunächst einmal jede einzelne in der Eigentümlichkeit ihres Verlaufs zu verstehen suche. Dabei wird mir der Vergleich mit anderen irgendwie ähnlichen Vorgängen gewiß nützlich sein, ebenso wie mir übrigens für das Verständnis eines einzelnen Menschen der Vergleich mit einem anderen nützlich ist; aber nicht dadurch, daß mir der verglichene Fall direkt Erkenntnis über den anderen gibt, sondern nur indirekt, indem er mir vielleicht besonders deutlich eine Möglichkeit des Verlaufs zeigt, auf die ich von dem gerade vorliegenden Falle aus schwerer gekommen wäre, wobei es dann immer Sache der Untersuchung über den gegebenen Fall bleibt, festzustellen, ob derselbe Her-

gang vielleicht auch bei ihm vorliegt; oder indem der verglichene Fall mir Gelegenheit gibt, die Tragweite der gefundenen Erklärung zu prüfen, dadurch daß ich nachsehe, ob die Ursachen, die ich für irgend eine Erscheinung verantwortlich mache, und die vielleicht in dem verglichenen Falle auch vorkommen, dort ebendieselben Folgen gehabt haben oder woran es lag, daß sie sie nicht hatten u. s. w.

Wir wollen das Verhältnis des gemeinsamen Typus zum einzelnen Fall noch an einem Beispiel durchprüfen. Wo Lamprecht über den Einfluß der Franzosen auf die Entwickelung unseres mittelalterlichen Rittertums spricht, geht er von dem Leitsatz aus: Wie bei allen großen Rezeptionen wurde vom Fremden nur das aufgenommen, was sich bei ungestörtem weiteren Verlaufe der heimischen Entwickelung wohl in gleicher oder ähnlicher Form aus eigenen Mitteln würde entfaltet haben.[1]) Hier ist also der allgemeine Typus und das Urteil über den speziellen Fall in demselben Satze gegeben, und es ist deutlich, wie der Typus nur einwandfrei ist unter der Voraussetzung, daß das Urteil über den einzelnen Fall es ist. Dieses aber ruht auf einer großen Menge von Einzelurteilen: es war nötig zu entscheiden, was in der heimischen Entwickelung angelegt war, schon ehe von einer französischen Einwirkung die Rede sein konnte, und sogar über die hypothetische selbständige Weiterentwickelung dieser Keime bestimmte Vorstellungen zu gewinnen. War hier etwas falsch, so stimmt auch das Gesamturteil nicht; es scheint zwar weniger angreifbar, aber nur deshalb, weil es die Einzelurteile, auf denen es beruht, nicht ausdrücklich angibt und also dem Gegner nicht so bequeme Unterlagen für seinen Angriff bietet. Der

[1]) Deutsche Geschichte Bd. III S. 194.

Typus selbst jedenfalls hat nicht im geringsten mehr Sicherheit als das allgemeine Urteil über den einzelnen Fall, und selbstverständlich hat er für diesen keinerlei Erkenntnis hergegeben.

Nach alledem dürfen wir wohl sagen, daß die einzelne sozialpsychische Entwickelung nicht mit mehr Recht als Objekt wissenschaftlicher Erkenntnis in Anspruch genommen werden darf, als die einzelne individualpsychische, und daß selbst der Gewaltstreich, alle Geschichtserzählung, soweit sie Psychisches enthält, aufzugeben und ihren Inhalt als Material für eine allgemeine Typenlehre zu verwenden, uns nicht zu mehr Wissenschaftlichkeit verhelfen würde. Wir gehen nun also zu der Frage über, wie wir zum Verständnis fremden psychischen Lebens gelangen. Zwischen Sozialpsychischem und Individualpsychischem brauchen wir dabei keinen prinzipiellen Unterschied zu machen: denn auch sozialpsychische Entwickelungen kann ich nur verstehen, indem ich mir ein Individuum vorstelle, das sie durchmacht.

Das weitaus wichtigste Mittel für das Verständnis fremden psychischen Lebens ist nun jenes Nacherleben,[1]) von dem schon oben die Rede war. Wir vermögen es nicht nur gegenüber Stimmungen, Willensentschlüssen u. s. w. anderer Menschen, die starke Ähnlichkeit haben mit solchen, die wir selbst einmal durchgemacht haben, sondern indem unsere Phantasie die ganzen Situationen und Handlungen fremder Personen uns vergegenwärtigt, als wären es unsere eigenen, erleben wir auch Gefühle u. s. w., die bisher vielleicht noch niemals in uns aufgetaucht sind, die aber zu den in unserer Phantasie nachgebildeten Situationen und Symptomen passen.

[1]) Vergleiche zum folgenden das erste Kapitel in Simmels Problemen der Geschichtsphilosophie.

Diese ganze Fähigkeit des Nacherlebens ist schon für Genuß und Schaffen einer Dichtung von größter Wichtigkeit und muß daher später noch genauer erörtert werden; hier interessiert sie uns nur nach einer Richtung hin, in Bezug auf die Frage, wieweit sie uns sichere Erkenntnis zu geben vermag.

Das Nacherleben ist nun an sich gewiß etwas Künstlerisches, aber damit ist nicht gesagt, daß es nicht ein Mittel wissenschaftlichen Forschens werden kann. In der Psychologie selbst wird es als solches ausdrücklich anerkannt; Ebbinghaus z. B. stellt an die Spitze seiner Erörterungen über die Methode der Psychologie[1]) das Schiller'sche Epigramm:

Willst du dich selber erkennen, so sieh, wie die andern es treiben.
Willst du die andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz.

Die Beobachtung anderer ergibt direkt überhaupt nichts Psychisches, sondern dieses gewinne ich erst, wenn ich das, was sie mir bietet, durch die Resultate der Selbstbeobachtung belebe. Ebbinghaus erörtert das Verfahren gelegentlich näher bei der Besprechung eines von Dilthey beigebrachten Beispiels, in dem es sich um das psychische Leben einer Eidechse handelt.[2]) Der Ausdruck Selbstbeobachtung bedarf dabei noch einer Interpretation: zur Belebung des Fremden werden nicht nur solche eigenen Zustände benutzt, die ich früher einmal in mir vorgefunden habe, sondern auch solche, die sich erst bei der Beobachtung des Fremden in mir entwickeln. Ebbinghaus betont an der zuletzt erwähnten Stelle, daß wir diese Belebung nicht etwa willkürlich und beliebig vollziehen, sodaß wir sie auch unterlassen könnten, sondern daß sie sich uns aufdränge; immerhin lasse sich ihre Richtigkeit nicht durch unmittelbare Erfahrung und mit absoluter Sicherheit konstatieren, sondern es bleibe

[1]) Grundzüge der Psychologie Seite 56.
[2]) Zeitschrift für Psychologie ꝛc. Band 9 Seite 189.

nur eine naheliegende Vermutung. Was die prinzipielle Seite anlangt, also die Annahme, daß das Seelenleben aller Geschöpfe nach denselben Grundgesetzen sich vollziehe, so ruht hierauf die ganze Psychologie und sie ist so wahrscheinlich, daß wir uns um das, was ihr zur absoluten Gewißheit fehlt, keine Sorge zu machen brauchen. Dagegen sind wir natürlich in jedem einzelnen Falle der Gefahr ausgesetzt, uns zu täuschen, die Belebung in nicht zutreffender Weise zu vollziehen, und wir haben uns zu fragen, ob und wie wir uns vor dieser Gefahr schützen können. Wir nehmen damit auch einen Einwand Marbes auf, der in seiner Rezension über Elster S. 333 fragt: Woher wissen die Vertreter der sogenannten psychologischen Richtung in der Litteraturgeschichte überhaupt, daß ihre Anempfindung die richtige ist? Offenbar muß es doch Kriterien dafür geben; sonst wäre ja dieser Richtung jeder Boden entzogen, und ihre Ausführungen wären im letzten Grunde nicht besser gestützt, als das Gerede der Menge. Oder sollte es am Ende doch an solchen Kriterien fehlen und die fragliche Art von Litteraturgeschichte eine höchst unsolide Sache sein? — Ich möchte dazu einstweilen bemerken, daß Marbe diesen Einwand nicht speziell gegen die psychologische Richtung, sondern gegen alle bisherige Litteraturgeschichte hätte ins Feld führen müssen. Die Personen, mit denen er es zu thun hat, zu verstehen, das hat doch wohl jeder Litterarhistoriker immer angestrebt, und die „psychologische Richtung" will hier gar nicht etwas prinzipiell Neues, sondern sie bemüht sich nur, den Litterarhistoriker für die Bearbeitung dieser alten Aufgabe möglichst gut vorzubereiten und ihn mit allen erreichbaren Schutzmitteln gegen ein Verfehlen der richtigen Lösung auszurüsten.

Wir wollen nun die Ursachen mustern, aus denen sich

eine Verfälschung des fremden psychischen Lebens durch uns ergeben kann, und im Anschluß daran die Mittel prüfen, durch die wir diese Ursachen etwa unschädlich zu machen vermögen.

Da ist zunächst zu erwähnen, daß es uns an der nötigen Versetzungsfähigkeit fehlen kann, an der Schmiegsamkeit der Phantasie, mit der sie das Fremde auffassen und nachbilden muß. Beruht dieser Fehler auf einem angeborenen Mangel, so ist dem betreffenden Litterarhistoriker nicht zu helfen, er wird aber doch gewöhnlich von den Fachgenossen bald in seiner Beschränktheit erkannt und dadurch unschädlich. Der Fehler kann aber auch bedingt sein durch eine gewisse Enge des Gesichtskreises, durch Mangel an Erfahrung und Ausbildung. Es gibt zwar wohl sicher geniale Naturen, die trotz alledem ihrer Aufgabe gerecht zu werden vermögen, eine mittelmäßige Begabung wird aber doch immer geneigt sein, von den ihr besonders vertrauten Stimmungen ꝛc. aus das Fremde aufzufassen, sie dahineinzutragen. So werden Menschen fremden Standes, fremder Zeit und Nationalität leicht mißverstanden, Pathologisches normalpsychisch aufgefaßt, unbewußte Vermittlungen durch bewußte ersetzt u. s. w.; wo die Auffassung vom Gewohnten aus als unmöglich erkannt wird, wird Kunstwerken gegenüber leicht das Urteil fallen: das ist unnatürlich. Diese Enge des Gesichtskreises ꝛc. läßt sich allmählich überwinden durch umfassende Vergegenwärtigung der verschiedenen Möglichkeiten, wie sich psychische Ereignisse vollziehen können. Neben einem gewissen Reichtum eigenen Erlebens verschiedener Situationen, der freilich immer seine durch verschiedene Motive bedingten Grenzen haben wird, kommt hier die Beobachtung fremden Lebens in Betracht. Es bedarf ja selbst erst der Ausdeutung, aber es kann klarer, eindeutiger sein, als unsere eigentlichen Forschungsobjekte sich uns darbieten. Der Historiker

soll kein Stubengelehrter sein, ein Ballsaal kann unter Umständen ein vortreffliches Studienfeld für ihn abgeben und was er an kleinen Verhältnissen durch Beobachtung oder Selbsterleben kennen lernt, kann ihm die Augen für das Verständnis sehr viel größerer öffnen.

Zu den eigenen Erfahrungen und Beobachtungen tritt alles, was fremde Berichte überliefern können. Am willkommensten sind natürlich solche, die bereits eine Interpretation enthalten. Unsere psychologischen Lehrbücher geben uns meist nicht eben viel, das wir ohne weiteres brauchen können, aber auch wo sie sich darauf beschränken, einfachere Thatbestände zu analysieren, als uns meist vorliegen, können sie uns Fingerzeige für richtige Auffassung geben. Ich glaube, vielen Menschen ist es natürlich, Gefühle als abhängig von Vorstellungen aufzufassen, nicht aber umgekehrt: wo ihnen nun ein Fall entgegentritt, in dem etwa scheinbar stark deprimierende Vorstellungen objektiv wenig gerechtfertigt sind, da versagt ihr Verständnis, die betreffenden Menschen scheinen ihnen einfach thöricht, daß sie sich von solchen Gedanken ängstigen lassen. Um hier auf das Richtige aufmerksam zu werden, genügt schon die Lektüre von Külpes Grundriß S. 218 f. Es gibt übrigens in der psychologischen Litteratur Arbeiten, die einzelne Fälle ausführlicher darstellen und analysieren, z. B. die Psychologie des Verbrechens von Krauß, und manches Ähnliche ist da und dort zerstreut.[1])

[1]) Psychiatrische Fälle werfen bekanntlich auf manches Normalpsychische ein schärferes Licht. Kenntnisnahme psychiatrischer Litteratur ist uns aber auch sonst nützlich, indem sie uns so manchem Krankhaften gegenüber, das wir bei Dichtern finden, wenn auch vielleicht nicht zu einer bestimmten Diagnose, so doch zu der allgemeinen Erkenntnis verhilft, daß hier Krankhaftes, nicht normalpsychisch zu Deutendes vorliegt. Da sich neulich jemand über die Empfehlung psychiatrischer Studien

Auch Biographien können Material hergeben. Ich weiß nicht, wie Wetz auf seine Auffassung der Willenswendungen bei Shakespeare gekommen ist: jedenfalls weist er im Verlauf seiner Betrachtungen hin auf die Selbstbiographie von Benvenuto Cellini und auf Goethes Bemerkung über dte ungemeine Schnelligkeit und Heftigkeit, mit der Cellini auf jeden Anlaß reagiert. Es wäre recht wohl möglich, daß jemanden, der bisher mit den Willenswendungen bei Shakespeare nicht fertig werden konnte und sie unnatürlich fand, die Biographie des Florentiners mit ihren vielen klaren Beispielen die Augen öffnete und ihn nun in den Stand setzte, das vorher Unverstandene nachzuerleben.

In diesen Fällen wird also unser Nacherleben ausgebildet, beeinflußt durch Beispiele oder durch theoretische Reflexionen. Solche können nun freilich selbst wieder Quellen von Irrtümern werden. In eine gewisse Popularpsychologie wachsen wir alle hinein, sie wird uns zunächst durch die Schule, durch die ganze Erziehung überliefert. Sie wird allmählich bereichert aus allen den Quellen, die ich genannt habe, durch allerlei Lektüre, durch Beobachtungen an uns selbst und an-

---

ganz besonders entrüstet hat, will ich hier noch eine Bemerkung Bernheims aus seinem Lehrbuch der historischen Methode S. 449 der ersten Auflage anführen: Beispielsweise ist eine theoretische Kenntnis der Seelenstörungen für das Verständnis zahlreicher Charaktererscheinungen und Handlungen geradezu unentbehrlich. Man sieht, Bernheim ist zuversichtlicher als ich. Ich würde bei dem Versuch, bestimmte Diagnosen zu machen, die äußerste Vorsicht empfehlen, aber ein Vorteil ist es schon, wenn wir wenigstens vor Mißverständnissen bewahrt werden. — Erst nach Abschluß dieser Vorbemerkungen erschien als zwölftes Heft in den Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung William Sterns Buch: Über Psychologie der individuellen Differenzen. Die Arbeit enthält eine große Anzahl lehrreicher Angaben über Verschiedenheiten des psychischen Geschehens bei den einzelnen Individuen.

deren; bei dem einen spielt dieses, bei dem anderen jenes eine größere Rolle. Man braucht nur einmal die eigenen Primanerauffätze nachzulesen, um sich zu überzeugen, wie weise man damals bereits über psychologische Dinge zu reden wußte. So hat thatsächlich jeder Mensch seine Psychologie, oder wenigstens Bruchstücke einer solchen, und auch dem Litterarhistoriker sitzt sie, wenn er an seine Arbeit geht, unabwerfbar im Nacken. Es ist nun selbstverständlich nach den einfachsten Regeln der Methode nicht zu dulden, daß wir uns bei unsern Arbeiten von Ansichten leiten lassen, die so allmählich in uns zusammengekommen sind, ohne daß wir sie jemals auf ihre Richtigkeit geprüft hätten; und da wir den Einfluß theoretischer Anschauungen niemals einfach ausschalten können, ja solche Anschauungen, wie vorhin auseinandergesetzt wurde, uns direkt nötig sind, so bleibt nichts übrig, als jene Prüfung vorzunehmen und unsere mitgebrachte zweifelhafte Psychologie nach Möglichkeit in eine kritisch durchgearbeitete zu verwandeln. Wir werden zu diesem Zwecke uns die Sätze der wissenschaftlichen Psychologie zu eigen machen, und an ihr und etwa psychiatrischen Schriften das sorgfältige Analysieren lernen; wir werden unsere Beobachtungen darauf prüfen, ob sie auch nicht auf einen bloßen äußeren Schein flüchtig aufgebaut sind, wir werden uns vor vorschnellen Generalisierungen zu hüten suchen.

Wir kommen hier auf eine Frage, die auch für den einzelnen Fall unserer litterarhistorischen Arbeit von Bedeutung ist: die Frage der Ausdeutung. Ich habe oben bereits ausgeführt, daß der Litterarhistoriker in seiner eigentlichen Arbeit bei dem bloßen Nacherleben nicht stehen bleiben kann; ebensowenig kann er es natürlich bei den Versuchen, durch die Beobachtung des Lebens oder Kenntnisnahme von Biographien seine theoretisch psychologischen Anschauungen zu vermehren und

sicher zu stellen. Allerdings sind ihm diese Beobachtungen und diese Kenntnisnahme hauptsächlich dann wertvoll, wenn bei ihren Objekten die psychologischen Verhältnisse eindeutiger und klarer sich darstellen, als bei den Fällen, denen seine wissenschaftliche Arbeit gilt; aber Mißverständnisse sind trotz verhältnismäßiger Klarheit natürlich möglich, und überdies kann gelegentlich auch die Beobachtung eines stark komplizierten Falles im Leben Fingerzeige für die Auffassung eines historischen Objektes geben, indem sie die Möglichkeit eines Vergleiches bietet, durch den dann beide verglichene Objekte sich gegenseitig aufhellen.

Die Ausdeutung kann nun zunächst einfach unvollständig sein. Ich erlebe etwa einen Stimmungsumschlag einer fremden Persönlichkeit nach, bei dem mehrere Momente mitwirkten, deren Wirksamkeit auch bei meinem Nacherleben zur Geltung kam; aber bei der Ausdeutung nenne ich vielleicht nur das eine oder das andere und stelle so den Stimmungsumschlag als durch einfachere Ursachen bedingt dar, als es der Wirklichkeit entspricht. Oder ich kann den Hergang direkt fälschen, indem meine Aufmerksamkeit irgendwie, vielleicht wieder durch eine vorgefaßte Meinung, auf irgend einen Punkt gelenkt wird, dem ich nun eine große Bedeutung zuschreibe, während er sie doch in Wirklichkeit nicht hatte. Es sind dieselben Gefahren, die uns auch drohen, wenn wir daran gehen, unsere eigenen inneren Zustände zu analysieren. Lipps hat neulich in seinem Buche über Komik und Humor auseinandergesetzt, wie wir es anfangen herauszubekommen, welche von mehreren gegebenen Vorstellungen der Grund eines von uns wahrgenommenen Gefühls ist. Er bringt das Beispiel: Ich stehe etwa vor einem Kunstwerk, und es stört mich etwas an ihm. Aber ich weiß zunächst nicht, was das Störende ist. Hier ist das

Gefühl des Störenden, d. h. das Gefühl der Unluſt für mein Bewußtſein nicht auf ſein Objekt bezogen. Und wie nun kommt das Bewußtſein der Beziehung des Gefühls auf ein beſtimmtes Objekt zu ſtande? Jedermann weiß die Antwort. Ich analyſiere den Wahrnehmungskomplex, in dem das Kunſtwerk für mich beſteht, d. h. ich richte nacheinander auf die verſchiedenen Teile, Züge, Momente des Kunſtwerks meine Aufmerkſamkeit, und ſehe zu, wann das Unluſtgefühl heraustritt oder ſich ſteigert. Endlich weiß ich, was mich ſtörte. Ich achtete auf einen beſtimmten Zug des Kunſtwerkes mit Ausſchluß anderer. Indem ich dies that, und mir zugleich dieſes Thuns, d. h. der auf dieſen beſtimmten Zug gerichteten Aufmerkſamkeit bewußt war, trat das Unluſtgefühl rein oder beherrſchend zu Tage.[1])

Ganz gewiß ſind bei dieſem Verfahren Irrtümer nicht ausgeſchloſſen. Es war vielleicht zweierlei, das mich urſprünglich ſtörte, ich aber merke das nicht und gebe mich zufrieden, wenn ich eines gefunden habe. Oder eine beſtimmte äſthetiſche Theorie beherrſcht mich, ich ſehe, daß dieſes oder jenes im Kunſtwerk gegen eine mir geläufige Forderung verſtößt und ich betrachte nun dieſen Verſtoß als Unluſtquelle. Er kann es ja natürlich ſein, auch wenn die äſthetiſche Theorie an ſich falſch iſt; ſie kann mir ebenſo in Fleiſch und Blut übergegangen ſein, daß ein Verſtoß gegen ſie ſofort beim erſten Eindruck ſich in Form jenes unbezogenen Unluſtgefühls geltend macht. Es kann aber auch ſein, daß das nicht der Fall war, ſondern etwas anderes mir Unluſt gab, nun aber beim Nachprüfen der Verſtoß mir auffällt und ich die Unluſt, die ich dabei fühle, mit der vorher gefühlten verwechſele. Und endlich kommt es wohl vor, daß jemand die Prüfung gar nicht in der Weiſe, wie Lipps

[1]) a. a. O. S. 17.

vorschreibt, auch nur beginnt, sondern die konstatierte Unlust nun einfach durch äußerliches Vergleichen des Kunstwerks mit ihm geläufigen Regeln zu erklären sucht.

Wir werden uns bei der Ausdeutung davor zu hüten haben, unser Nacherleben zu früh außer Dienst zu stellen und, was es uns gegeben hat, ohne seine weitere Mitwirkung aus allgemeinen Anschauungen heraus begreifen zu wollen. Wir werden uns immer wieder fragen müssen, ob nicht noch andere Momente als die schon festgestellten wirksam sein konnten, und werden, um sie aufzufinden, das Erlebnis mehrfach wiederholen, uns dabei ausdrücklich an unsere aus den früher erwähnten Quellen geflossenen Kenntnisse über die verschiedenen Möglichkeiten psychischen Geschehens erinnern und uns überdies beständig gegenwärtig halten, daß wir hier auf eine neue uns noch nicht geläufige gestoßen sein können. Wir werden eine Art Experiment in unserer Phantasie machen, indem wir versuchen, den Punkt wegzudenken, der uns einstweilen von Wichtigkeit schien, und nachzusehen, ob unser Nacherleben dem noch bleibenden Rest gegenüber nicht noch in gleicher Weise zu stande kommt, oder indem wir umgekehrt nur die Punkte, die wir vorläufig als wichtig erkannten, herausnehmen und versuchen, ob lediglich bei ihrer Berücksichtigung nicht noch ein anderes Nachleben möglich ist. Können wir dieses Phantasieexperiment dadurch ergänzen, daß wir ähnliche Vorgänge aus dem Gebiet der Erfahrung zum Vergleich heranziehen, ist es um so besser. Simmel hat in seinem Buche Seite 7 zwei Fälle zusammengestellt, in denen unter scheinbar ähnlichen Umständen zwei sehr verschiedene Reaktionen erfolgen; durch diese Verschiedenheit des Resultats aufmerksam gemacht, werden wir nun leicht auch die Unterschiede der ganzen Sachlage erkennen

und bemerken, daß die für den ersten Fall bei Simmel mitangeführte Ausdeutung nicht vollständig war.[1])

Wir haben das Nacherleben oben bezeichnet als das weitaus wichtigste Mittel zum Verständnis fremden psychischen Lebens; es muß nun betont werden, daß sich der Zusammenhang eines fremden psychischen Lebens, soweit wir ihn nacherleben können, uns damit als ein gesetzmäßiger, ein innerlich notwendiger darstellt. Den Zwang, mit dem das Nacherleben erfolgt, fühlen wir direkt, und wir sind berechtigt, diesen Zwang als einen Reflex objektiver Gesetze zu betrachten. Denn es ist nicht einzusehen, wie unsere Gefühle, Triebe u. s. w. dazu kommen sollten, sich unter von unserer Phantasie dargebotenen Umständen anders zu entwickeln, als sie es unter denselben von der Wirklichkeit dargebotenen thun würden. Wir machen allerdings wohl oft die Erfahrung, daß irgend ein Erlebnis, welches wir uns vorher in der Phantasie ausmalen, dabei ganz anders auf uns wirkt, als nachher bei dem wirklichen Erleben; aber das geschieht nicht, weil der Wirklichkeit gegenüber andere psychische Gesetze in Betracht kämen, als der Phantasiesituation gegenüber, sondern deshalb, weil wir uns die Sache vorher falsch ausgemalt hatten, weil die Phantasie-

[1]) Es empfiehlt sich jedenfalls, wenn der Forscher für sich selbst unter allen Umständen eine möglichst vollständige Ausdeutung vornimmt; wieviel er dann davon in seiner Darstellung wiedergibt, ist eine Frage für sich. Wo es sich um eine Reaktion handelt, wie sie an derselben Stelle jeder Durchschnittsmensch haben würde, da gehört die Feststellung der Thatsache, daß der Betreffende in der gerade in Betracht kommenden Beziehung ein solcher Durchschnittsmensch war, zur vollständigen Ausdeutung, aber es ausdrücklich zu erwähnen, wäre Pedanterie. Aber vorgenommen muß die Prüfung werden. Auch singulärere Reaktionen erscheinen uns oft auf den ersten Blick ganz alltäglich, weil wir sie ohne Mühe nacherlebten, während wir bei der Prüfung finden, daß sie von einer doch erwähnenswerten Eigenart des Charakters abhängen.

situation nicht alles enthielt, das die Wirklichkeit nachher bietet. Es ist selbstverständlich, daß wir auch beim Nacherleben fremder psychischer Entwickelungen in dem Zwange unseres Phantasieerlebnisses zunächst nur dessen innere Notwendigkeit inne werden; ob es auch die Notwendigkeit der fremden psychischen Entwickelung ist, hängt davon ab, ob wir sie richtig nacherleben. Immerhin ergibt sich aus dem Gesagten die Möglichkeit, auch ein ganz singuläres psychisches Ereignis, sofern wir es noch nacherleben können, als ein innerlich notwendiges zu verstehen, es bedarf dazu nicht erst einer Mehrheit von Fällen, die für eine Induktion die Unterlage bieten könnte.

Das Verständnis innerer Gesetzmäßigkeit kommt zu stande, soweit wirklich Zusammenhänge erlebt werden. Es ist nun zu bemerken, daß über den Umfang dieses Nacherlebens leicht Täuschungen möglich sind. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß es unmöglich ist, alle charakteristischen Eigenschaften eines Individuums auch nur in ihren Grundzügen als notwendig durch einander oder durch einen gemeinsamen Kernpunkt bedingt zu begreifen; wie ich aber trotzdem alle die unzähligen Äußerungen meines psychischen Lebens als zusammengehörig empfinde, weil ich sie alle auf mein Ich beziehe, so nehmen auch die Äußerungen eines fremden Seelenlebens für mich den Charakter der Zusammengehörigkeit an, weil sie alle auf die bleibende Vorstellungsgruppe von Name, Stand ꝛc. des Betreffenden bezogen werden; auch noch andere im zweiten Kapitel zu erwähnende Momente verstärken diesen Eindruck. Dieser so zu stande gekommene Eindruck aber darf nicht verwechselt werden mit einem wirklichen Nacherleben von Zusammenhängen.

Bisweilen bietet das Nacherleben noch Fingerzeige für

die Auffassung von Zusammenhängen, denen es ganz nicht gerecht zu werden vermag. Ich stelle z. B. bei einem anderen eine Erinnerungstäuschung fest, und zwar eine solche, die den Erfolg hat, an die Stelle einer unangenehmen Erinnerung eine angenehme zu setzen. Vollständig nacherleben kann ich den Vorgang nicht, denn nacherleben, d. h. in meinem Bewußtsein wiederholen, kann ich psychische Vorgänge nur, soweit sie sich auch in einem Bewußtsein abspielen, aber ich weiß aus Erfahrung, wie störend eine Erinnerung sein kann, ich habe vielleicht schon selber den Versuch gemacht, mir auszumalen, wie ein mir unangenehmer Vorgang hätte ablaufen müssen, um mir befriedigend zu sein, und jedenfalls kann ich mir leicht vorstellen, daß ein anderer einen solchen Versuch gemacht hätte. Von hier aus scheint es mir plausibel, daß das, was hier willkürlich und mit Bewußtsein geschieht, auch unwillkürlich und ohne Bewußtsein, also mit Täuschung, geschehen könnte, oder daß bei willkürlichem Umdichten allmählich die Erinnerung an diese Willkür geschwunden sein könnte.

In Bezug z. B. auf das Vergessen spielt das Nacherleben und überhaupt das Erleben eine noch geringere Rolle. Es ist schon aus naheliegenden Gründen nicht ganz zu beobachten, wie eine Vorstellung allmählich meinem Bewußtsein entschwindet; daß diese Vorstellung aber die Fähigkeit verliert, bei gegebener Gelegenheit wieder in mein Bewußtsein zurückzukehren, ist ein Vorgang, den ich niemals erleben kann. Nur das Resultat kommt mir zum Bewußtsein und überzeugt mich, daß ein solcher Vorgang stattgefunden haben muß. Auch solche Dinge verstehe ich, wenn sie mir von anderen berichtet werden, aber dieses Verstehen hat eine andere Farbe als das Verstehen mittels inneren Nacherlebens: während ich bei diesem die innere Notwendigkeit einer Entwickelung unmittelbar erlebe, beruht

mein Verstehen dort nur auf der Wahrnehmung einer Übereinstimmung des einzelnen Falles mit einem mir geläufigen oft beobachteten oder etwa — bei abnormen Erscheinungen z. B., die ich niemals selbst beobachten konnte — durch fremde Autorität mir als möglich garantierten Typus des Geschehens. Immerhin begnüge ich mich oft genug mit dieser Form des Verstehens, und zwar auch in Fällen, die meinem Nacherleben an sich wohl offen ständen. Schreibt heute ein normaler Durchschnittsmensch über ein Mädchen, sie sei das entzückendste Geschöpf, das er jemals gesehen habe, erfahre ich dann, daß er am folgenden Tage hingegangen ist, um sich mit der Dame zu verloben, weiß ich außerdem, daß dieser Verlobung gar keine Hinderungsgründe im Wege standen, so brauche ich den Zusammenhang nicht erst nachzuerleben, um ihn zu verstehen: die angegebene Folge der Ereignisse ist mir so geläufig, daß ich beim bloßen Hören sofort den Eindruck habe, die Sache sei vollkommen in Ordnung.

Diese Art des Verständnisses ist indessen nur bei ganz einfachen Verhältnissen einigermaßen zuverlässig, sowie es sich um kompliziertere handelt, muß ich den ganzen Vorgang jedenfalls in die Anschauung, d. h. in ein Nacherleben umsetzen, um mit ihm fertig zu werden. Nehmen wir z. B. den Fall, ein Mensch trifft in einer komplizierteren Situation eine Entscheidung: so werde ich einzelne aus den Quellen deutlich hervortretende Motive, die hierhin oder dorthin drängen, in dieser ihrer Tendenz wohl auch mit Hilfe mir geläufiger psychologischer Lehrsätze verstehen können, ob aber diese Motive für sich ausreichten, um bei dem mir sonst bekannten Charakter des Handelnden diese Entscheidung herbeizuführen, oder ob ich mich noch nach anderen umsehen muß, darüber kann mir kein allgemeines psychologisches Gesetz Auskunft geben. Denn ein

solches Gesetz ist wohl im stande, mir zu sagen, daß ein bestimmtes Motiv nach der oder jener Richtung drängt, aber die Stärke, die es bei einem bestimmten Charakter im Vergleich zu anderen Motiven entfaltet, vermag mir selbstverständlich kein psychologisches Gesetz zu geben, sondern das kann ich nur im unmittelbaren Nacherleben abschätzen.

Glauben wir nun mit Anwendung aller der genannten Mittel und Vorsichtsmaßregeln, unter Vergegenwärtigung aller unter auch nur ähnlichen Bedingungen möglichen Hergänge uns für einen bestimmten entscheiden zu können, so haben wir für die Richtigkeit unseres Resultats freilich keine anderen Bürgschaften, als unsere Überzeugung von der prinzipiellen Zulänglichkeit unserer Mittel und das Bewußtsein, sie mit aller Sorgfalt und Kritik angewendet zu haben. Aber auch wer etwa mikroskopische Anatomie treibt, hat für die Richtigkeit seiner Beobachtungen keine anderen Garantien als das Vertrauen auf die Leistungsfähigkeit seines Mikroskops und seiner Präpariermethode und letzten Endes gleichfalls das Bewußtsein, seine Beobachtung sorgfältig angestellt und seine Aufmerksamkeit auf alles gerichtet zu haben, worauf es ankommt. Ihm wie uns wird dann die Nachprüfung der Beobachtung durch andere wertvoll sein. —

Während die Litteraturgeschichte die einzelnen vorhandenen Dichtungen in ihrer Eigenart und in ihren Entstehungsbedingungen zu erforschen sucht, bemüht sich die Poetik, im allgemeinen die Momente zu ermitteln, welche eben diese Eigenart ausmachen und bedingen. Sie hat es also mit denselben Objekten zu thun wie die Litteraturgeschichte auch, sie betrachtet sie nur von einem anderen Standpunkt aus und in anderem Zusammenhang. Die Litteraturgeschichte faßt die einzelnen Dichtungen in ihrem historischen Zusammenhang, zunächst mit

dem Dichter, dann mit der ganzen Zeit; die Poetik nimmt für ihre allgemeinsten Fragen alle Dichtungen zusammen und sucht das allen Gemeinsame festzustellen, und für ihre spezielleren Fragen ordnet sie die Dichtungen nach ihren Merkmalen in bestimmte Gruppen; wo sie auf eine einzelne Dichtung eingeht, behandelt sie diese nur als Vertreterin einer Gruppe, sei es auch, daß die Gruppe vorläufig nur durch die eine Dichtung vertreten ist.

Alle Dichtungen haben nun eine doppelte Existenzform: sie leben entweder in der Seele des Schaffenden oder in der des Genießenden. Ein anderes Leben außerhalb dieser Seelen haben sie nicht. Eine Dichtung ist tot, solange sie keiner genießt; und was einmal eine Dichtung war, aber in einer verschollenen Sprache überliefert ist, die niemand mehr versteht und niemals mehr jemand verstehen wird, ist keine Dichtung mehr, sondern nur noch ein Haufen mit Schriftzügen bedeckter Blätter.

Es scheint zwar, daß wir manche Seiten einer Dichtung auch behandeln können, ohne sie als Bestandteile eines Seelenvorganges zu betrachten. Um ein Beispiel aus den Außenwerken der Poesie anzuführen: ich kann recht wohl durch äußerliche Beobachtung die übliche Form des Hexameters und Pentameters mit ihren Zäsuren u. s. w. feststellen. Man darf gegen das Beispiel nicht das einwenden, daß ich die Verse doch — wir wollen der Einfachheit halber annehmen: mir vorlesen lassen, also sie hören muß, was ja ein psychischer Vorgang sei. Irgendwie spiegeln muß sich freilich jeder Bestandteil der Außenwelt in meinem Bewußtsein, wenn ich etwas über ihn sagen soll, und ich würde von der ganzen Außenwelt nichts wissen, wenn nicht meine Sinne meinem Bewußtsein gewisse Empfindungen darböten. Daß ich also den Vers

erst hören muß, um über ihn forschen zu können, ist kein Charakteristikum für die Objekte der Poetik. Aber was ich in der angegebenen Weise durch äußerliche Vergleichung über Hexameter und Pentameter feststellen kann, das ist noch gar kein Resultat im Sinne der Poetik, sondern höchstens die Unterlage zur Gewinnung eines solchen. Für die Poetik erhalten jene Bestimmungen erst Wert, wenn sie konstatiert, ob diese Stellung der Zäsur besonders angenehm sei oder nicht, für welche Stoffe und Stimmungen sich die Form des Hexameters und Pentameters besonders eigne und dergleichen mehr, kurz wenn sie die Verse als Bestandteile eines komplizierten inneren Geschehens im Zusammenhange mit dessen anderen Bestandteilen betrachtet.

Um diese Betrachtung durchzuführen, muß sich die Poetik der psychologischen Analyse bedienen: diese ist das Handwerkzeug, mit dem sie überall zu arbeiten hat.[1])

Volkelt unterscheidet an der unten angeführten Stelle von den psychologisch analysierenden Teilen der Ästhetik noch einen metaphysischen, in dem Fragen behandelt werden sollen wie die folgenden: Ist die Welt auf Schönheit angelegt? Gibt es in irgend einem Sinn Urbilder der Schönheit? Geht etwa die Erzeugung des Daseins in einer dem Phantasieschaffen analogen Weise vor sich? In welchem Verhältnis steht das ästhetische Schaffen und Schauen zu den Entwickelungszielen der Menschheit? Wie ist der Wert des Ästhetischen neben den Werten der Wissenschaft, des Guten und der Religion zu bestimmen? — Das vorliegende Buch wird fast alle diese Fragen unberührt lassen. Man kann den meisten von ihnen wirklich gerecht werden nur durch eine Betrachtung

[1]) Vgl. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen S. 200.

im Zusammenhange mit den anderen Fragen der Metaphysik, und statt von einem metaphysischen Teil der Ästhetik würde ich lieber von einem die Thatsachen des ästhetischen Lebens berücksichtigenden Teile der Metaphysik sprechen. Zudem gestehe ich offen, daß ich die Erörterung dieser Fragen mit alleiniger Ausnahme der Wertfrage nicht als eine notwendige Ergänzung zu den übrigen Betrachtungen einer Poetik empfinde.

Daß durch Ausschließung der von Volkelt einer Metaphysik der Ästhetik zugewiesenen Fragen die psychologisch analysierenden Teile in keiner Weise leiden, hebt Volkelt selbst hervor.

Die Poetik hat selbstverständlich beide oben unterschiedene Existenzformen der Poesie, die in der Seele des Schaffenden und die in der Seele des Genießenden, zu untersuchen; es fragt sich aber, auf welcher Seite sie ihr Werk beginnen muß, um sich den ersten Zugang zu ihrem Objekt zu bahnen. Ich entscheide mich hier für die Seite des Genießenden. Was in mir vorgeht, wenn ich eine Dichtung lese, das kenne ich aus eigener Erfahrung, und jederzeit, wenn meine Untersuchung eine Wiederholung jener Vorgänge wünschenswert macht, kann ich sie veranlassen. Die Vorgänge im Dichter dagegen sind mir und allen denen, die nicht selbst Dichter sind, nicht unmittelbar gegeben, sondern ich kann sie mir nur nach den Selbstzeugnissen der Dichter, durch Rückschlüsse aus den fertigen Werken, mit Zuhilfenahme allgemeiner psychologischer Gesetze konstruieren. Was ich in dieser Weise erst gewinne, kann als Ausgangspunkt der Untersuchung unmöglich den Vorrang vor dem direkt Gegebenen beanspruchen, und ich gehe demnach von der Analyse des Genusses aus und untersuche erst, wenn ich hier die allgemeinsten Bestimmungen getroffen habe, auch das Schaffen des Dichters in seinen Grundzügen: es wird sich zeigen, daß mir für diesen Zweck die dann schon gewonnene

genauere Kenntnis von den beim Genuß sich abspielenden Vorgängen von Nutzen sein wird. In den späteren Kapiteln können dann beide Seiten zusammen betrachtet werden.

Eine ähnliche Erwägung, wie wir sie eben angestellt haben, kann uns auch für eine andere Frage die Entscheidung darbieten, für die Frage nämlich, ob wir bei unserer Untersuchung von den Dichtungen der primitiven Völker ausgehen oder uns zunächst an die Poesie unserer Zeit und Kulturstufe halten sollen. Ernst Grosse in seinem Buche über die Anfänge der Kunst hat das erste als das allein Zulässige hingestellt: Wenn wir jemals, sagt er auf Seite 20, ein wissenschaftliches Verständnis der Kunst der Kulturvölker erreichen sollen, so müssen wir zuvor in das Wesen und die Bedingungen der Kunst der Naturvölker eingedrungen sein. Man muß das Einmaleins gelernt haben, bevor man die Probleme der höheren Mathematik lösen kann. — Das klingt sehr verführerisch, ist aber kaum stichhaltig; denn die Dichtungen der Naturvölker verhalten sich zu unserer Poesie für mich keineswegs wie das Einmaleins zu den Problemen der höheren Mathematik. Es ist so ohne weiteres gar nicht einzusehen, warum der Genuß eines Eskimos bei der Geschichte vom kleinen Kagsagsuk, die Grosse mitteilt, einfacher sein sollte, als der meinige etwa bei den Novellen des Decamerone, oder warum das Erlebnis eines Australiers seinem Tanzliede gegenüber weniger kompliziert sein sollte als das meinige einem deutschen Volksliede gegenüber. Und selbst wenn es das wäre, so ist mir doch dieses Erlebnis wieder nicht aus eigener Erfahrung bekannt; ich habe zu jenem Liede nie getanzt und nur indem ich mich auf den ganzen Kulturstandpunkt des Australiers im Geiste versetze, kann ich nacherleben, was ihm das Lied bedeutet. Der Vorgang also, durch den das Lied für mich lebendig wird, ist

jedenfalls komplizierter, als mein eigener Kunstgenuß. Grosse hat derartige Schwierigkeiten in seinem Buche selbst erwähnt, aber sie kaum in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt.

Ich gehe also aus von meinem unmittelbaren Kunstgenuß, wie er mir durch Werke bereitet wird, die mir ohne weiteres lebendig sind. Erst am Schlusse des Buches, wo von den Anfängen der Poesie die Rede ist, werden die Dichtungen der primitiven Völker herangezogen werden.[1]) —

[1]) Erst nach Abschluß dieser Vorbemerkungen las ich die sehr entschiedenen Ausführungen Volkelts im 113. Bande der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik S. 178 f. Sie stimmen zu meiner Freude vollkommen mit meinen eigenen oben geäußerten Ansichten überein.

Erſtes Kapitel.

Die Sprache und das innere Bild.

Was Poeſie ſei, davon haben wir alle eine durch Tradition und mannigfache Erfahrungen gebildete Vorſtellung und entſcheiden mit ihrer Hilfe, ob irgend ein uns vorliegendes Objekt eine Dichtung ſei oder nicht. Trotz des Gefühls von Sicherheit aber, mit dem wir in faſt allen Fällen unſere Entſcheidung treffen, ſind wir doch nicht ohne weiteres im ſtande anzugeben, an welchen Merkmalen wir denn eigentlich die Dichtungen als ſolche erkannten. Es wird unſere erſte Aufgabe ſein, uns dieſe Merkmale zu klarem Bewußtſein zu bringen, eine Aufgabe, die wir nur unter beſtändigem Hinblick auf die von uns als Dichtungen erkannten Objekte werden löſen können. Wir ſchenken dabei jener in uns vorhandenen inſtinktiven Vorſtellung einſtweilen das Vertrauen, daß ſie richtig ſei, das heißt, daß ſie wirklich eine Gruppe innerlich zuſammengehöriger Objekte umfaßt. Dieſe Vorausſetzung läßt ſich nicht vermeiden, denn ich kann keine Induktion vornehmen, ohne mir mein Induktionsmaterial irgendwie aus der ganzen Maſſe der Objekte auszuſondern. Sie iſt aber auch ungefährlich, denn ob ſie richtig iſt oder nicht muß ſich durch die Unterſuchung ſelbſt ſehr bald herausſtellen. Finde ich eine Gruppe von Merkmalen, die bei allen von mir als Dichtungen be-

trachteten Objekten und nur bei ihnen vorkommt, ſo iſt damit jenes Vertrauen gerechtfertigt.

Wir ſuchen nun zunächſt ein möglichſt handliches, einfaches Merkmal, durch das wir unſer Objekt wenigſtens von einer großen Menge anderer unterſcheiden können. Da liegt es uns vielleicht am nächſten, die Zugehörigkeit der Poeſie zur Kunſt als ein ſolches Merkmal benutzen zu wollen. Aber einfach und handlich wäre dieſes Merkmal gar nicht, denn von der Kunſt ſind wir vorläufig ebenſowenig in der Lage, eine Definition geben zu können, wie wir es von der Poeſie vermögen, und die Unterſuchung, was denn Kunſt ſei, iſt jedenfalls ſchwieriger, als die nach dem Weſen der Poeſie, denn Kunſt iſt der umfaſſendere Begriff, und um ihm gerecht zu werden, müßten wir eine viel größere Zahl von Einzelobjekten beſtändig im Auge haben, als wir es nötig haben, wo es ſich um den ſpezielleren Begriff der Poeſie handelt. Wir beginnen alſo unſere Feſtſtellungen lieber von einer anderen Seite und zwar mit dem Satz: alle Poeſie tritt uns im Gewande der Sprache entgegen. Was Sprache iſt, wiſſen wir genau, und wir ſind im ſtande, durch Anwendung dieſes klaren Merkmals die Zahl der Objekte, mit denen wir es weiterhin zu thun haben, ſehr ſtark zu vermindern.

Scherer benutzt im Anfange ſeiner Poetik dasſelbe Merkmal zur Abgrenzung, aber er betrachtet es nicht als ein für das ganze Gebiet der Poeſie gültiges. Die Erfindung eines Balletts ſei ein Akt poetiſcher Erfindung; und wenn jemand eine ſelbſterfundene Pantomime aufführe, ſo brauche er die Sprache nicht und doch könne das ein dichteriſches Kunſtwerk ſein. Schwerlich werden wir Scherer hier folgen; für Pantomime und Ballett haben wir eben dieſe beſonderen Namen und betrachten ſie als beſondere Kunſt. Daß dem Werke die

Erfindung einer zusammenhängenden dramatischen Handlung zu Grunde liegt, macht es noch nicht zu einer Dichtung, sonst müßte man so manche Bildercyklen, aus denen man eine derartige Handlung herauslesen kann, gleichfalls zur Poesie rechnen. Der Verfasser eines Balletts thut mit der Erfindung seiner Handlung nur etwas, das der Dichter unter Umständen auch thut, das aber auch dann nur einen Teil seiner künstlerischen Thätigkeit ausmacht.[1])

Scherer bemerkt ferner, daß sich die Sprache oft mit anderen Ausdrucksmitteln kombiniere, beim Liede z. B. mit der Musik, beim Drama mit der ganzen Aktion der Schauspieler; und alles, was bei der Aufführung zur Sprache hinzukomme, sei Poesie und mache das poetische Kunstwerk erst vollständig. Daß das dramatische Werk erst auf der Bühne zu vollem Leben gelangt, ist wenigstens für viele Fälle richtig, aber es entspricht nicht unserem Sprachgebrauch, das, was wir auf dem Theater sehen, noch einfach als ein poetisches Kunstwerk zu bezeichnen; vielmehr nennen wir es eine Aufführung und scheiden daran sehr bestimmt den Anteil der Poesie und den der Schauspielkunst, die uns eben wieder eine besondere Kunst ist. Ein Drama und ein Lied bleibt, auch wenn ich es lese, ein Drama und ein Lied; ja die meisten modernen Lyriker dichten ihre Lieder, ohne an die Verbindung mit der Musik zu denken, und was so entsteht, ist doch schon ein Lied.[1]) Die Poesie steht mit Musik und Schauspielkunst in nahem Zusammenhange und vereinigt sich gelegentlich mit ihnen zu einem kombinierten und doch einheitlich wirkenden Kunstwerk; die Poetik wird sich dieses nahen Zusammenhanges

[1]) Das hier in der Polemik kaum zu vermeidende flüchtige Hinübertreten auf die Seite des Dichters bedarf wohl kaum der Entschuldigung.

bewußt bleiben und an paſſender Stelle auf jene Vereinigungen eingehen müſſen, aber für die Poeſie ſelbſt darf ſie an dem Merkmal der Sprache als einem durchgehenden feſthalten.

Wir haben nun weitere Merkmale aufzuſuchen, mittels derer wir aus der Menge der ſprachlichen Werke die Dichtungen ausſondern können. Der Wortlaut der Sprache ſelbſt gibt uns zu dieſem Zwecke nichts weiter her: der Vers tritt nur bei einem Teil der vorhandenen Dichtungen auf und wo er auftritt, ſind wir keineswegs geneigt, nur auf ſeine Autorität hin das betreffende Werk als eine Dichtung anzuerkennen. Wir haben alſo weiter zu fragen, was uns die Sprache mit und außer ihrem bloßen Wortlaut ſonſt noch zu bieten vermag; innerhalb dieſer Dinge werden wir den Unterſchied zwiſchen Dichtungen und anderen ſprachlichen Werken ſuchen müſſen.

Die Sprache tritt in einer Dichtung in doppelter Weiſe auf: entweder als Rede des Dichters ſelbſt, oder als Rede eines anderen, die er mir vorlegt. In dieſem letzten Fall erreicht die Poeſie den höchſten Grad von Lebensähnlichkeit, der ihr beſchieden iſt. Namentlich bei Briefen, die der Dichter mitteilt, iſt das der Fall: die Briefe Werthers braucht man nur aus dem Druck abzuſchreiben und mit den bei Goethe fehlenden Über- und Unterſchriften zu verſehen, um jeden äußeren Unterſchied zwiſchen ihnen und wirklich aus der Situation herausgeſchriebenen zu tilgen. Nicht denſelben Grad von Lebensähnlichkeit erreicht der Dichter, wo er geſprochene Worte wiedergibt: er kann nur den Wortlaut der Rede, nicht aber auch Stimmklang und Betonung mit ſeinen Mitteln direkt überliefern. Vielmehr muß er zu dieſem Zwecke eine zweite Kunſt, die des Deklamators, heranziehen, ſei es uun, daß er die Verbreitung ſeines Werkes einem ſolchen übergibt, oder daß er ſelbſt bei eigenem Vortragen dieſe Kunſt ausübt. Wenn

ich ſtillſchweigend leſe, ſo klingen mir wohl die akuſtiſchen Wortvorſtellungen mehr oder weniger deutlich mit, aber Stimmklang und Betonung gebe ich ſelbſt, und dasſelbe iſt natürlich der Fall, wenn ich mir vorleſe.

Gelegentlich bemüht ſich der Dichter, auch andere Laute direkt wiederzugeben. Schallnachahmungen durch ſinnloſe Laute ſind z. B. das Brekkekekek des Ariſtophanes und Geibels Nachtigallenſchlag: Tio, tjo, tio tjo, tiotinx.[1]) Das Brekekekek bezieht ſich auf einen leicht nachzuahmenden und wenig modulierten Schall; die ſchriftliche Überlieferung reicht unter dieſen Umſtänden aus, es bedarf keiner deklamatoriſchen Künſte, ſondern nur einer einfachen Umſetzung des Schriftbildes in die Gehörsvorſtellung, um das Original der Nachahmung deutlich hervortreten zu laſſen und ſelbſt dem, der noch keinen Froſch gehört hat, eine leidliche Vorſtellung von ſeinem Geſchrei zu geben. Schon weniger günſtig liegen die Verhältniſſe bei dem Geibel'ſchen Beiſpiel. Die Melodie des Nachtigallenſchlages iſt zwar durch die verſchiedene Klangfarbe der Vokale angedeutet, aber doch nicht genügend fixiert, um ohne weiteres von jedem Leſer getroffen zu werden. Hier ſind die Worte des Dichters nur eine Unterlage für die Kunſt des Deklamators.

Bei Geibel iſt der Nachtigallenſchlag nicht nur durch das tio tjo u. ſ. w. nachgeahmt, ſondern auch durch übliche Worte der Sprache: o wie ſüß, o wie ſüß. Für dieſe Art der Schallnachahmung, für die ſich ja die onomatopoetiſchen

[1]) Juniuslieder, unter den Gelegenheitsgedichten, Sprüchen, Scherzen. — Bürgers Hurre hurre hop hop hop gehört wohl nicht hierher. Als Schallnachahmung wäre es kläglich, aber es ſcheint mir die halb wiegende halb ſtoßende Bewegung zu ſymboliſieren. Freilich bedarf es einer beſonderen Rhythmiſierung, um das herauszubringen.

Worte unserer Sprache darbieten, ist wohl das berühmteste Beispiel die Stelle im Faust: Höre, wie's durch die Wälder kracht u. s. w. Aber auch diese Lautmalerei ist für sich keine ausreichende Nachahmung der Naturgeräusche, und sie wird auch im Munde des Deklamators kaum zu einer solchen: wer die Verse sich etwa vortragen läßt, ohne der deutschen Sprache mächtig zu sein, also nicht durch die Bedeutung der Worte erfährt, um was es sich handelt, wird aus den Lauten allein den Sturm im Walde mit dem Brechen und Girren der Äste nicht erkennen. Wir freilich glauben ihn in den Versen brausen zu hören, aber nur deshalb, weil die betreffenden Gehörsvorstellungen in uns durch den Inhalt der Verse geweckt werden und nun mit ihrem Klangmaterial verschmelzen. Dazu kommt, daß die harten Konsonantenverbindungen über ihren schallnachahmenden Charakter hinaus noch eine gewisse Stimmung des Starken, Heftigen, Rauhen mit sich führen, die sehr zu dem Dargestellten paßt und uns um so mehr zu der Meinung bringt, als sei der Lärm des Sturmes im Walde schon durch das Lautmaterial wiedergegeben; aber in Wirklichkeit spielt dieses nur etwa dieselbe Rolle, wie der Nebelstreif, den die Phantasie des furchtsamen Knaben zum Erlkönig ausgestaltet.

Eben schon wurde von der Stimmung des Rauhen gesprochen, die an gewissen Konsonantenverbindungen hängt. So führen auch andere Laute ihre eigentümliche Stimmung mit sich, das dunkle u, das spitze i, das gleitende l, das weiche w. Zwei verschiedene Gesichtspunkte kommen für die Erklärung dieses Klangcharakters, den wir so deutlich empfinden, in Betracht. Einmal müssen wir annehmen, daß das rein Akustische in bestimmter Weise auf uns wirkt; zweitens aber tragen auch die Bewegungen unseres Sprechapparats, die zur Hervor-

bringung eines Lautes nötig sind, dazu bei, unserem Gefühl einen bestimmten Charakter zu verleihen. Ein Laut oder eine Lautkombination, deren Hervorbringung uns Mühe macht oder eine starke Muskelkontraktion oder Exspiration erfordert, wird uns dementsprechend anmuten. Manche Lautkomplexe erfordern zu ihrer Aussprache eine Bewegung des Mundapparates, wie sie für gewisse Gefühle oder Sinnesperzeptionen charakteristisch ist; vgl. z. B. lechzen. Bei vielen Worten scheint uns der Klang ungemein bezeichnend für die Bedeutung; die Bedeutung lebt uns gewissermaßen im Laut. Zahlreiche Beispiele findet man bei Von der Gabelentz, Die Sprachwissenschaft S. 217, wo auch ausgesprochen ist, daß nur ein Teil der Worte diesen intensiven Eindruck eines Zusammenhanges zwischen Laut und Bedeutung macht. Auch hier empfinden wir den Zusammenhang meist nur, wenn wir die Bedeutung kennen, der Klang allein würde selten hinreichen, sie uns zu wecken. — Der Rhythmus mit seinen Zäsuren u. s. w. kann in doppelter Weise malen: er kann das Tempo von Handlungen und seine Accentuierung direkt wiedergeben, oder er kann auch wieder Gefühle hervorrufen, die zu den erzählten Dingen passen. Endlich können die Laute der Sprache überhaupt wohlklingend oder übelklingend sein.

Wir haben damit alle Wirkungen kurz aufgezählt, die am Laut hängen oder an denen der Laut wenigstens selbst mit teilnimmt. Schon hier waren wir genötigt, auch die Bedeutung der Worte heranzuziehen. Alles übrige nun, das die Sprache uns zu geben vermag, besteht in der Bedeutung der Worte oder geht von ihr aus.

Was in unserem Bewußtsein vorgeht, während wir Sprache verstehen, kann sehr verschieden sein. Es gibt Fälle, wo darin gar nichts vorhanden ist, als die Worte, die wir

eben hören oder lesen und ein mehr oder weniger kompliziertes Spiel von Gefühlen. Bei einfachem Aufnehmen einer Rede, die wir mühelos verstehen, tritt namentlich ein gewisses Gefühl der Ruhe, Befriedigung, oder wie man es nun nennen will, hervor, welches dadurch entsteht, daß mir die Worte selbst wohlbekannt sind und die Verbindungen, in denen sie auftreten, einem mir geläufigen Zusammenhange entsprechen. Es soll das im zweiten Kapitel noch näher ausgeführt werden. Wenn ich nun nach dem Anhören der Rede behaupte, ich hätte sie verstanden, so heißt das nichts anderes als: jenes Gefühl garantiert mir, daß mir alle Worte bekannt waren und in Verbindungen gebraucht wurden, die ich als berechtigt anerkennen muß. Bei so müheloser Aufnahme, bei der das Neue offenbar engen und leichten Anschluß an schon Vorhandenes fand, ist mir das, was ich hörte, auch gut im Gedächtnis geblieben. — Sobald in der Rede ein mir unbekanntes oder auch nur unbekannteres Wort oder eine mir nicht geläufige Verbindung auftaucht, macht jenes Gefühl einem Stutzen Platz, das mich veranlaßt, meine Aufmerksamkeit stärker anzuspannen und mir die Bedeutung der Worte irgendwie genauer zu vergegenwärtigen, wobei es dann leicht geschehen kann, daß ich der gesprochenen Rede nicht mehr zu folgen vermag.

Sehr häufig verläuft nun aber der Vorgang in meinem Bewußtsein anders: neben den bloßen Wortvorstellungen treten noch andere durch sie geweckte hervor,[1]) vielleicht nur an ein-

[1]) Stricker teilt in seinen Studien über die Sprachvorstellungen S. 52 mit, daß er selbst auch bei Worten, die einen abstrakten Begriff bezeichnen, sich irgend etwas Anschauliches vorstelle: bei Tugend denkt er an eine weibliche Gestalt, bei Tapferkeit an einen bewaffneten Mann u. s. w. Als ich das zum erstenmale gelesen hatte, habe ich bei den

zelnen Stellen aufblitzend, vielleicht größere Partien oder die ganze Dichtung in buntem Wechsel begleitend. Als ich neulich aus Falkes Sammlung „Tanz und Andacht“ das erste Gedicht mir vorlesen ließ, sah ich fast beständig Bilder; namentlich ist mir erinnerlich die Vorstellung eines schwarzen Schmetterlings, der langsam träumerisch die Schwinge regt.

In einem späteren Kapitel soll untersucht werden, unter welchen in der Dichtung selbst liegenden Umständen allerlei Vorstellungen aus den Sinnesgebieten in unserer Phantasie mit besonderer Leichtigkeit erwachen; hier haben wir im allgemeinen zu fragen, aus welchen Sinnesgebieten — denn neben dem optischen kommen noch andere in Betracht — solche Vorstellungen durch Assoziation von den Wortvorstellungen aus geweckt werden können, und wie sie beschaffen sind.

Fechner im zweiten Bande seiner Elemente der Psychophysik teilt die Resultate von Umfragen mit, die er an eine Reihe von Personen über die Lebhaftigkeit und Klarheit ihrer Erinnerungs- und Phantasievorstellungen gerichtet hat. Für das optische Gebiet, mit dem wir beginnen, ergab sich, daß

---

von Stricker erwähnten Worten unter dem Einfluß seiner Auseinandersetzung auch solche Gestalten gesehen, aber das dauerte nur kurze Zeit. Stricker gibt die Möglichkeit zu, daß die erwähnte Erscheinung bei ihm nur individuell sei, hält aber doch die Mitwirkung irgend welcher anschaulicher Vorstellungen zum Verständnis der Worte für notwendig: die reinen Wortvorstellungen seien für unser Bewußtsein nichts als Zeichen, an welche sich andere Vorstellungen knüpfen müssen, wenn wir die Zeichen verstehen sollen. Davon scheint mir nur soviel richtig zu sein, daß die Wortvorstellungen irgend eine Wirkung in uns ausüben müssen, von der mir aber zum Bewußtsein nichts zu kommen braucht, als das oben charakterisierte Gefühl. Daß es ein Verständnis gibt, bei dem neben den Wortvorstellungen keine anderen auftreten, findet man bei mehreren Schriftstellern bestätigt. Auch meine eigenen Erfahrungen sind in dieser Beziehung ganz unzweideutig.

eine der befragten Perſonen Geſichtsvorſtellungen mit vollkommenſter ſinnlicher Deutlichkeit hervorrufen konnte; von dieſem günſtigſten Falle führt eine Skala hinab bis zu dem entgegengeſetzten, wo nur ein ſchwaches, undeutliches, verſchwommenes Bild hervorgerufen werden kann. Manche Perſonen vermögen zwar noch die Kontouren eines inneren Bildes einigermaßen deutlich vorzuſtellen, aber es fehlt die Farbe; bei anderen tritt wohl dieſe auf, aber die Umriſſe ſind verſchwommen; bei noch anderen iſt beides unklar. Es handelt ſich bei Fechners Verſuchen um Fälle abſichtsvoller Hervorrufung der Bilder, aber es iſt natürlich anzunehmen, daß, wer hier klarere Bilder zu erwecken vermag, auch bei einfacher Hingabe an die Dichtung ſolche haben wird; und ebenſo darf man wohl annehmen, daß, wer zu großer Klarheit der inneren Bilder veranlagt iſt, auch häufiger Bilder ſehen wird als ein anderer, dem auch beſten Falles nur verſchwommene Schatten auftauchen.

Wir ſtoßen bei dieſen Beobachtungen auf eine Thatſache, die uns noch oft begegnen wird, nämlich daß die einzelnen Menſchen dem Genuß der Poeſie ſehr verſchiedene Bedingungen entgegenbringen. Offenbar genießt derjenige, dem jeder vom Dichter erwähnte Stern, jede Roſe, jedes ſchöne Mädchengeſicht ſofort in beinahe hallucinatoriſcher Deutlichkeit vorſchwebt, die Dichtung in ganz anderer Weiſe als ein anderer, bei dem das alles fehlt oder doch nur ſchattenhaft bleibt. Nur die Verſchiedenheit ſoll hier betont werden; ob bei dem deutlicher Reproduzierenden die Wirkung eine intenſivere iſt, läßt ſich ſo kurzer Hand nicht entſcheiden.

Wir können die eben betonte Thatſache gleich wieder konſtatieren, wenn wir nun auf Farbe und Geſtalt der auftauchenden Bilder achten. Der Dichter gibt mir zu ihrer Hervorbringung nur Anregungen; von dem Ausſehen der

Heine'schen Lotosblume z. B. erfahre ich gar nichts, als daß sie am Tage das Haupt senkt und es Nachts emporhebt. Dennoch schwebt mir ein gewisses, vielleicht sehr falsches Bild der Blume vor. Ich habe sie, soweit ich mich erinnere, niemals in Wirklichkeit oder in einer Abbildung gesehen, nur das glaube ich — ich weiß nicht aus welcher Quelle — zu wissen, daß es sich um eine Wasserpflanze handelt. Da tritt mir nun an die Stelle der Lotosblume einfach unsere weiße Wasserrose, also ein Erinnerungsbild, das mir zu dem einzigen, was ich von der Lotosblume zu wissen glaube, und zur Stimmung des Gedichtes zu passen scheint; ich sehe die Wasserrose in meiner Phantasie nur vielleicht etwas größer, als es einem genauen Erinnerungsbilde entsprechen würde. Das Bild, das mir bei den Versen erscheint, ist also abhängig von meinen zufälligen Erlebnissen; hätte ich ein deutliches Bild der Lotosblume von einer Abbildung her oder vom Anblick der Pflanze selbst in Erinnerung, so würde wohl dieses bei der Lektüre des Gedichtes in meiner Phantasie auftauchen. Freilich kann solch ein Bild, das einmal vorhanden war, auch wieder mehr oder weniger verdunkelt werden und dann doch das geläufigere oft aufgefrischte Bild der Wasserrose überhaupt oder wenigstens während des unbefangenen Genusses an seine Stelle treten; ein Vorgang, der erleichtert wird, wenn die Wasserrose etwa zu der Stimmung der Mondscheinscene mir besser zu passen scheint, als die wirkliche Lotosblume. Ein solches Besserpassen könnte eine doppelte Ursache haben: möglicherweise hat der Dichter selbst keine richtige Vorstellung von der Blume gehabt, sondern sich ihr Bild gleichfalls nach unserer Wasserrose gebildet, oder aber mein eigenes Gefühl weicht hier von dem des Dichters ab.

Auch wo der Dichter genauere Angaben macht als in

dem eben behandelten Fall wird das Bild doch schließlich von meiner eigenen Phantasie hervorgebracht, die auch dabei stark beeinflußt ist durch allerlei Erinnerungsvorstellungen und den Angaben des Dichters gegenüber eine weitgehende Freiheit hat. Ich habe einmal zu einem Versuche die bekannten Verse Matthissons benutzt:

Der Fischer singt im Kahne, der gemach
Im roten Widerschein zum Ufer gleitet,
Wo der bemosten Eiche Schattendach
Die netzumhang'ne Wohnung überbreitet.

Ich ließ von einer ganzen Anzahl von Personen die Bilder zeichnen, die durch diese Verse in ihrer Phantasie geweckt wurden, und erhielt die verschiedensten Resultate. Der eine zeichnete die Wohnung rechts, der andere links, ein dritter mehr im Hintergrunde; bei dem einen war das Ufer hoch und steil, bei dem anderen niedrig u. s. w.

Diese Willkür der aufnehmenden Phantasie abzuschneiden, hat der Dichter kein Mittel. Er kann wohl einzelne Züge genau festlegen, er kann von veilchenblauen Augen und nußbraunem Haar sprechen oder von einer Nase, die aussieht wie die Hälfte eines gotischen Bogens; aber ich brauche wohl nicht näher auszuführen, wie wenig uns damit doch gegeben ist, wie viel wir hinzuthun müssen, wenn wir uns unter Verwertung dieser Angaben nun einen Menschenkopf vorstellen. Wollte der Dichter ein Bild, etwa das in den citierten Versen Matthissons angedeutete, so genau beschreiben, daß unsere Phantasie für Aussehen und räumliche Anordnung jedes einzelnen Punktes eine genaue Anweisung erhielte, so stände er ganz streng genommen vor einer unendlichen Aufgabe, denn zerlegbar ist das Bild ja in unendlich viele Einzelheiten. Aber auch abgesehen davon wäre überhaupt eine ausführlichere Beschrei-

bung zwecklos, denn unsere aufnehmende Phantasie würde nichts damit anzufangen wissen. Unser Bewußtsein vermag nur einige, sehr wenige, nacheinander gegebene Vorstellungen zu einem gleichzeitig übersehbaren anschaulichen Nebeneinander zusammenzufassen; wie viele, das hängt davon ab, wieweit uns wenigstens das allgemeine Schema der betreffenden Gegenstände bekannt ist, und es hängt auch wohl ab von unserer Anlage: es gibt wohl auch hier individuelle Verschiedenheiten unter den einzelnen Menschen, sodaß es dem einen unter sonst gleichen Umständen möglich ist, mehr successiv gegebene Einzelheiten zu einem Bilde mühelos zusammenzufassen, als der andere zu bewältigen vermag. Gibt der Dichter nun eine große Anzahl von Einzelheiten, so verschwinden von einem gewissen Moment an die zuerst gegebenen aus unserem Bewußtsein, sie werden durch die neuen hinausgedrängt, und die Entstehung eines auf einmal übersehbaren Bildes ist unmöglich. Lessing hat die vergeblichen Bemühungen des beschreibenden Dichters treffend durch folgendes Gleichnis charakterisiert: mich dünkt, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der anderen Seite von selbst wieder herabrollen.[1])

Nehmen wir nun an, der Dichter habe durch eine kürzere zusammenfaßbare Beschreibung einige Einzelheiten festgelegt, also bei einem Menschenkopfe etwa die Farbe der Haare und der Augen und die Gestalt der Nase, und es habe sich unter Verwertung dieser Angaben eine Anschauung im Genießenden gebildet: so hat der Dichter doch keine Sicherheit dafür, daß sie sich auch längere Zeit unverändert erhält; vielmehr ist es wahrscheinlich, daß der Leser oder Hörer die gegebenen Einzel-

[1]) Laokoon XX.

heiten sehr bald vergißt. Wird dann derselbe Gegenstand wieder genannt und werden dabei nicht jene Einzelheiten aufs neue eingeschärft, so tritt, falls überhaupt eine Anschauung aufblitzt, irgend ein Erinnerungsbild ein oder es wird vielleicht auch ein Phantasiebild geschaffen, das zu der Situation zu passen scheint. Ja selbst eine wiederholte Angabe der Einzelheiten ruft das gewünschte Bild vielleicht nur wieder für den Moment hervor und vermag nicht sicher zu verhindern, daß es sich noch während derselben Scene verändert. Spielhagen hat es einmal ausgesprochen, wie wenig Macht er in dieser Beziehung dem Dichter über die Phantasie des Genießenden zutraue: er habe sich aus langer Erfahrung überzeugt, daß er keinem Leser einreden werde, seine Heldin sei braun, wenn dieser sich darauf kapriziert habe, sie blond zu sehen, und umgekehrt. Für die Wirkung ist dieses Verhalten des Lesers nicht in jeder Beziehung ein Nachteil: schildert ihm der Dichter etwa ein reizendes Weib, dessen Reiz er mitfühlen soll, so wird ihm das entschieden leichter, wenn es seiner Phantasie in der Gestalt vorschwebt, die seinem eigenen Geschmack entspricht. Feinheiten aus der Charakteristik des Helden, der im Roman dem Reiz jenes Weibes unterliegt und nach der Absicht des Dichters vielleicht gerade für die angegebene Haarfarbe oder sonst eine derartige Einzelheit besonders empfänglich ist, können dabei allerdings weniger zur Geltung kommen. — Oder auch: der Dichter gibt einem Menschen von bestimmtem Aussehen einen bestimmten Charakter, der Leser aber kennt einen Menschen von ähnlichem Charakter, der anders aussieht, oder ein solches anderes Aussehen ist ihm aus irgend welchen sonstigen Gründen für den betreffenden Fall sympathisch: dann schiebt er sehr wahrscheinlich in seiner Phantasie diese Figur statt der vom Dichter geschilderten unter und

verschafft sich so eine ihn mehr befriedigende Anschauung von der Gesamtpersönlichkeit. Wie Wilhelm Meister gelegentlich der Hamletaufführung auf die Stelle hinweist, wo Hamlet fett und kurz von Atem genannt wird, antwortet ihm Aurelie: Sie verderben mir die Imagination! Weg mit Ihrem fetten Hamlet! Stellen Sie uns ja nicht Ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber ein Quiproquo, das uns reizt, das uns rührt. Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe, als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist. — Was Aurelie und wohl so manchen, der hier ihrer Meinung sein dürfte, bestimmt, ist der direkte Gefühlseindruck, den Hamlet und sein Schicksal ihnen macht: dieser legt ihnen die Vorstellung eines düsteren und jedenfalls nicht fetten Mannes nahe und sie finden in solcher Vorstellung eine stimmungsvolle Ergänzung des Charakterbildes. Daß aber auch hier das vom Dichter vorgeschriebene Bild in anderer Beziehung seine Vorzüge hat, setzt Wilhelm an derselben Stelle auseinander.

Die Klarheit und der Umfang des Bildes, das uns eine poetische Beschreibung zu geben vermag, hängt natürlich auch ab von der Kunst des Dichters, aber über sehr enge Schranken, die ihm hier gesetzt sind, führt ihn nichts hinaus. Das muß besonders betont werden in Bezug auf jenen „Kunstgriff", der in unseren Poetiken oft eine so große Rolle spielt, daß nämlich der Dichter die Beschreibung in Handlung umsetzen solle. Auch durch dieses Mittel vermag er unser Bewußtsein nicht gleichsam auszuweiten und es zur Bildung eines anschaulichen Nebeneinander aus zahlreicheren Elementen zu zwingen, als es sonst bewältigen könnte.[1]) Den Schild

[1]) Daß dieses möglich sei, hat z. B. offenbar Viehoff geglaubt,

des Achilles sehen wir als ein Ganzes mit allen Bildern niemals vor uns; während der Arbeit kommt er uns vollständig aus den Augen, und wenn uns hier eine Anschauung auftaucht, so ist es entweder die des geschäftigen Gottes oder die der einzelnen Bilder, die der Dichter zeichnet, und zwar nicht so, wie sie auf dem Schilde stehen, sondern direkt nach dem Leben als kleine Skizzen oder Genrebilder. Wenn es am Schlusse heißt:

Auch die große Gewalt des Stromes Okeanos schuf er
Rings am äußersten Rande des schönvollendeten Schildes,

so werden wir durch diese Verse allerdings wieder auf die Gesamtgestalt des Schildes hingewiesen und ein Bild mag uns aufblitzen; aber es ist sicher nur das allgemeine Bild eines Schildes allenfalls mit einigen undeutlichen Figuren darauf. Die einzelnen Bilder aber haben wir bei der Aufnahme gar nicht zu dem Schilde in Beziehung gesetzt, wir haben die Menschen, von denen uns eine Anschauung aufging, in Lebensgröße und in Bewegung gesehen und es fällt uns nicht ein, sie uns in eine Gestalt umzusetzen, wie sie aus den Händen des Hephästos hervorgegangen sein könnte. Und selbst wenn dieser Punkt wegfiele, so prüfe man sich doch, ob denn die einzelnen Bilder wirklich so sehr klar vor unseren Augen standen, und weiter, ob man sie bei den eben angeführten Versen, die die Herstellung des Schildes abschließen, noch alle im Gedächtnis hat. Auch die Schwierigkeit der Anordnung kommt in Betracht: wie die Bilder auf dem Schilde

vgl. dessen Poetik S. 122 ff. Lessings Meinung ist gleich durch Herder in diesem Sinne verstanden worden, wahrscheinlich mit Unrecht, wie Blümner in seinem Laokoonkommentar S. 613 ausführt. Allerdings stehen neben den Stellen, die für Blümners Auffassung sprechen und die sich übrigens vermehren ließen, auch andere, die das übliche Mißverständnis sehr begreiflich machen.

verteilt sind, wird ja gar nicht angegeben, und auch der Grieche, der solche Schilde im allgemeinen kannte, mußte doch gegenüber diesem völligen Mangel an Angaben ratlos sein und, wenn er sich eine Gesamtvorstellung machen wollte, nach eigener Überlegung und eigenem Gutdünken eine Verteilung der Bilder vornehmen, das heißt aus dem Zustande des bloßen ästhetischen Genusses heraustreten. Beim Hören war für die hier zu leistende Arbeit, auch wenn der Rezitator langsam vortrug, sicher keine Zeit. — Also eine Gesamtanschauung gewinne ich durch den Kunstgriff nicht, der Dichter hat mir nur, indem er mich durch die hübschen Skizzen angenehm unterhielt, dabei die Überzeugung eingepflanzt, daß dieser Schild ein ganz herrliches Werk sei, und zwar brauche ich ihm das nicht einfach auf sein Wort zu glauben; wir erstaunen, sagt Lessing, über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Für den eigentlichen Gegenstand der Poesie erklärt Lessing bekanntlich Handlungen, wobei er den Begriff der Handlung sehr weit faßt. Kümmern wir uns hier nur um äußere Handlungen, soweit wir sie mit unseren Augen wahrnehmen können, so ist zu sagen, daß die Poesie uns von ihnen ebensowenig eine zusammenhängende vollständige optische Vorstellung zu geben vermag, wie sie es durch ihre Beschreibung von Körpern kann.[1]) Sie vermag das schon deshalb nicht, weil alle äußeren Handlungen an Körper gebunden sind, die wir also mitvorstellen müssen, wenn wir ein Gesichtsbild einer Handlung gewinnen wollen. Aber noch ein zweites kommt in Betracht, daß nämlich das Nacheinander von Handlungen ebenso wie das Nebeneinander von Körpern ein äußerst zusammengesetztes

[1]) Vgl. zum folgenden Wegeners Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens, Halle 1885, S. 152 ff.

iſt. Uber die homeriſche Stelle, wo Hebe die Räder an den Wagen der Hera ſchiebt, bemerkt Wegener S. 155: Die Handlung des Schiebens beſteht in dieſem Falle zunächſt aus einem Nehmen, die Räder müſſen irgend woher genommen werden, emporgehoben, wohin getragen werden, in die betreffende Stellung geſetzt werden, um geſchoben werden zu können, dann befeſtigt werden. Von all dem iſt nicht eine Spur in der Darſtellung.[1]) — Und doch müßte alles das zweimal dargeſtellt ſein, denn es handelt ſich ja um zwei Räder, die nacheinander befeſtigt werden. — Nun kann ja allerdings der Dichter in der Zerlegung einer Handlung ziemlich weit gehen, wie ſo manche homeriſche Stellen beweiſen, z. B. die Schilderung, wie Penelope den Bogen herabholt, Odyſſee 21, 42 ff.; aber auch hier fehlen manche Züge, z. B. das Heben des Armes vor dem Gebrauch des Schlüſſels, und wenn es heißt: Jetzo ſtieg ſie zur Höhe der Bühn' auf, ſo iſt das ebenſo wie das „ſchob" des vorhergehenden Beiſpiels ein zuſammenfaſſender Ausdruck für eine längere Reihe komplizierter Körperbewegungen, die einzeln nicht genannt werden, und die ich mir auch nicht etwa in der Phantaſie ergänze: ich ſehe Penelope nicht erſt den einen Fuß heben, dann den anderen u. ſ. w. Dazu iſt, während der zuſammenfaſſende Ausdruck des Dichters vorüberklingt, wieder keine Zeit; meine Phantaſie hat aber auch gar keinen Antrieb dazu, ſondern ich begnüge mich ohne weiteres mit einem bildloſen Verſtändnis der Worte. Höchſtens taucht mir die Vorſtellung einer weiblichen Geſtalt mit erhobenem Haupte und zum Steigen erhobenem Fuße auf, einer Geſtalt,

[1]) Wegener fährt fort: Und wäre das geſagt, wie und in welcher Haltung, mit welcher Muskelanſtrengung und Bewegung verrichtet Hebe die einzelnen Thätigkeiten? Wie ſtemmt ſie die Füße, ſtellt ſie die Beine u. ſ. f.

die also nur ein einzelnes Momentbild aus der vom Dichter zusammenfassend bezeichneten Reihe bildet.[1]) Die Bilder wandeln sich schneller, mehr ruckweise, als es uns etwa ein Kinematograph zeigen würde. Und wie ich mir das einzelne gestalte und ob es mir mühelos vorstellbar ist, hängt wieder sehr davon ab, in welcher Gestalt und ob überhaupt das Bild der vom Dichter geschilderten Handlung mir geläufig ist. Wenn ich höre: er zog das Schwert, so habe ich dabei leicht eine Anschauung; handelt es sich aber um einen römischen Soldaten, die ja das Schwert auf der rechten Seite trugen, und ist mir diese Thatsache gerade gegenwärtig, so kann ich mir nur schwer eine Vorstellung machen, wie er das Schwert zieht, denn ich habe es unter diesen Umständen weder jemals an anderen gesehen noch selbst probiert. Auch davon wird wieder das Bild beeinflußt, in welcher speziellen Art der Ausführung die Handlung mir zu dem Charakter des Handelnden oder zur Situation zu passen scheint. Einen kraftbewußten, stolzen, überlegenen Mann sehe ich das Schwert langsam ziehen, vielleicht mit majestätischem Gesichtsausdruck; einen stürmisch leidenschaftlichen sehe ich es heftig aus der Scheide reißen. Es ist dasselbe, das ich oben mit dem Citat aus Wilhelm Meister über meine Vorstellung von den Gestalten der Dichtung ausführte. Etwaige speziellere Angaben des Dichters, die den so gegebenen Tendenzen meiner Phantasie widersprechen, haben einen schweren Stand oder verwirren mich. —

Soviel wäre über die optischen Bilder zu sagen, die bei dem Genuß einer Dichtung in uns entstehen können. Wir haben gesehen, daß sie uns auch im besten Falle die vom

[1]) Daneben können auch Bewegungsempfindungen mitspielen; aber auch sie geben kein kontinuierliches vollständiges Bild der Bewegung, s. unten.

Dichter geschilderten sichtbaren Erscheinungen der Außenwelt nur sehr unvollkommen repräsentieren: auch bei der Handlung mußten wir auf jenes oben erwähnte Verständnis nur durch Worte ohne Mitwirkung irgend welcher Sinnesvorstellungen zurückgreifen, wenn wir auch zugeben mußten, daß vielleicht eine jedenfalls nur begleitende, nicht die Handlung wirklich repräsentierende Gesichtsvorstellung oder Bewegungsempfindung auftauchen kann. Das Verständnis nur durch Worte bei höchstens ganz flüchtigem und sporadischem Aufblitzen anderer Vorstellungen findet bei manchen Menschen in weitem Umfange statt; das Fehlen von Gesichtsvorstellungen ist namentlich bei eigenem Lesen, wo das äußere Auge durch den Anblick des Buches beschäftigt ist, auch solchen Stellen gegenüber öfters zu konstatieren, die an sich zur Hervorrufung von optischen Bildern wohl geeignet wären. Ich glaube, daß ich bei unbefangener Lektüre der Verse Ilias IV 105 ff., die den Schuß des Pandarus schildern, jedenfalls nur sehr wenig sehe.[1]) Und doch habe ich dabei den Eindruck der Plastik. Dieser muß also auch bei solchen Schilderungen noch durch andere Vorgänge in mir zu stande kommen können, als durch das Sehen von Bildern, und wir werden auf diesen Punkt zu achten und gelegentlich darauf zurückzukommen haben.

Wenn nun aber das Verständnis durch bloße Worte eine so große Rolle spielt, so müssen wir die Frage nach der Berechtigung ausführlicher Beschreibungen noch einmal aufnehmen. Wir wiesen sie ab, weil sie uns kein Bild zu geben

[1]) Will jemand sein eigenes Verhalten gegenüber dem angeführten Beispiel prüfen, so muß er darauf achten, daß er unbefangen liest, das heißt, seine Aufmerksamkeit nicht speziell auf die Bilder spannt, sonst schafft er für deren Auftreten günstigere Bedingungen, als sonst vorhanden sind.

vermögen; aber dem Verständnis durch bloße Worte könnten sie ja zugänglich sein. Und das sind sie zum Teil auch. Wenn mir jemand einen Menschen von Kopf zu Fuß beschreibt und dabei keine mir unbekannten Kleidungsstücke nennt, so lese ich darüber ruhig hinweg. Schlimmer schon, wenn die Kleidungsstücke fremdartig sind: hier habe ich den Worten des Dichters gegenüber nicht jenes oben charakterisierte Gefühl der Ruhe u. s. w., hier entsteht der Wunsch, mir die Sache klarer zu machen, das heißt in diesem Falle, sie mir optisch vorzustellen. Dasselbe tritt ein etwa bei einer Haller'schen Landschaftsschilderung, die mit ihren: bald — bald — bald — dort — zwischen den einzelnen Partien Beziehungen andeutet, die mir doch nicht klar sind.

Vor allem aber, die bloße Beschreibung, wie ein Gegenstand aussieht, hat keinen Zweck, wenn sie nicht zu einer Anschauung führt. Für spätere Erwähnungen des Gegenstandes nützt sie nichts, denn wenn schon eine unter Anweisung des Dichters geschaffene Anschauung leicht vergessen wird, so geschieht das natürlich einer Beschreibung, wie sie hier vorausgesetzt wird, noch leichter. Und weiter, auf mein Gefühl wirken könnte die bloße trockene Beschreibung eines schönen Weibes nur dann, wenn ich das schöne Weib nun in meiner Phantasie vor mir sähe, und das vermag die Beschreibung ja eben nicht zu bewirken.

Nun finden sich aber doch in Dichtungen ziemlich ausführliche Beschreibungen, die wir mit entschiedenem Genuß lesen. Prüft man sie näher, so findet man, daß es bei ihnen nicht auf die Bildung einer Gesamtanschauung ankommt, sondern daß die einzelnen Angaben des Dichters für sich interessant sind.[1])

[1]) cf. Blümner im Laokoonkommentar S. 615.

So können bei der Schilderung eines Menschengesichtes die Einzelnheiten physiognomisch charakteristisch sein, oder sie können für sich oder durch Heranziehung von Vergleichen komisch wirken. Oder einzelne Züge können sonst irgendwie stimmungsvoll sein, etwa ein lachender roter Mund oder die einzelnen Elemente einer Naturschilderung. In diesen Zusammenhang gehört, was Lessing über Ovid bemerkt, der mit der Schilderung seiner Lesbia auf uns wirke, nicht weil er uns ihren schönen Körper Teil vor Teil zeige, sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thue, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken sei. In allen solchen Fällen, in denen übrigens von dem einzelnen leicht auch eine Anschauung auftaucht, haben wir nicht das Bedürfnis, aus den Teilen das Gesamtbild zusammenzusetzen, weil jeder Teil für sich sofort zu unserem Gefühl in Beziehung tritt. —

Wir kommen nun zu den Gehörvorstellungen. Zu ihnen gehören die Worte der Sprache selbst, und wieweit die Sprache durch ihr Klangmaterial direkt darstellen kann, ist oben bereits besprochen. Wir haben dort gesehen, daß der Dichter für diese Dinge, soweit er nicht die Kunst des Deklamators zu Hilfe nimmt, fast überall auf eine Zugabe von mir angewiesen ist: den Tonfall der Rede muß ich selbst schaffen, entweder frei oder nach seinen Anweisungen.

In Bezug auf die Fähigkeit, Gehörvorstellungen in der Phantasie hervorzurufen, treffen wir auf ähnliche Verschiedenheiten unter den einzelnen Menschen, wie sie oben für die optischen Bilder erwähnt wurden; und es ist dabei möglich, daß der eine in seiner Phantasie deutlicher hört, der andere klarer sieht. Fechner, bei dem die Erinnerungs- und Phantasievorstellungen überhaupt sehr schwach waren, konnte den Stimmklang von Personen, mit denen er täglich verkehrte, noch we-

niger deutlich reproduzieren, als ihr Geſicht. Bei mir ſelbſt ſteht beides ſo ziemlich auf einer Stufe; vielleicht höre ich den Waſſerfall noch etwas deutlicher rauſchen, als ich ihn ſehe. Worte, die ich leſe, kommen mir niemals als bloße Schriftbilder zum Bewußtſein, ſondern klingen mir ſtets akuſtiſch mit; oft habe ich auch leiſe Bewegungsempfindungen in den Sprachorganen oder innerviere dieſe wirklich, als wollte ich die Worte ausſprechen. Reizen mich Klang und Rhythmus, ſo gehe ich, beſonders im lyriſchen Gedicht, öfters auch direkt zum lauten Leſen über. — Wo es ſich um Angaben des Dichters handelt, höre ich bei ſtillem Leſen die Worte wohl in einem zur Situation und zum Satzbau paſſenden Tonfall und Ausdruck, aber die Stimme, von der geſprochen ich ſie höre, iſt wohl ſtets meine eigene gewöhnliche Stimme, und ein Satz Goethes klingt mir in dieſer Beziehung nicht etwa anders als ein Satz Kellers. Wo aber der Dichter Reden ſeiner Perſonen mitteilt, haben mir dieſe oft einen ganz beſtimmten charakteriſtiſchen Stimmklang, und zwar bisweilen einen ſolchen, den ich bei der Deklamation ſelbſt nicht herauszubringen vermag. Häufig bildet ſich mir dieſe eigentümliche Klangfarbe ohne weiteres, offenbar aus der ganzen ſonſtigen Art der Rede, aus meiner Anſchauung des Charakters heraus. Eine der Figuren, die ich am deutlichſten ſprechen höre, iſt Olaus Olaſſon in Jenſens Roman „Das Tagebuch aus Grönland“, aber die wenigen Bemerkungen, die der Dichter gelegentlich über ſeine Sprechweiſe macht, haben mir ſicher dazu nichts beigetragen, ja ſie paſſen mir nicht einmal recht zu der Stimme, wie ich ſie höre.[1])

[1]) Dritter Band S. 42: er ſprach ein breites kurioſes Hochdeutſch, wie ein ans Plattdeutſche Gewöhnter, der ſich gebildet auszudrücken beſtrebt iſt, doch klang noch ein anderer fremdzungiger Tonfall zwiſchen durch.

Versuche des Dichters, den Stimmklang ein für allemal zu beschreiben, werden wohl keinen größeren Erfolg haben, als die Angaben über Haarfarbe u. s. w., d. h. sie werden nur dann vom Leser bereitwillig angenommen und festgehalten, wenn sie ihm zu der ganzen sonstigen Gestalt zu passen scheinen und an ihr beständig eine Stütze finden. Die Mittel des Dichters zu solcher Beschreibung sind wohl nicht sehr mannigfaltig: Worte wie hell, gellend, schnarrend, dumpf und ähnliche stehen dafür zur Verfügung, oder etwa Vergleiche wie der Kleists:

als schlüg ein Stecken
An einen alten rostzerfressnen Helm.

Ein Römer braucht diesen Vergleich in der Hermannsschlacht zur Charakterisierung der deutschen Sprache im Ärger über die Namen Iphikon und Pfiffikon; und der Vergleich scheint mir auch mehr den Ärger zu illustrieren als eine bestimmte Klangfarbe wiederzugeben. Ähnliches gilt von einem Jensenschen Vergleich einer Mädchenstimme mit dem Klange eines im Hochgebirge aus einem Gletscherspalt niederfallenden Quells, an dem der Held des Romans einmal geraume Zeit gerastet, sodaß der Ton sich, als einziger in der weiten herrschenden Stille, seinem Gehör deutlich eingeprägt hatte.[1]) Hier glaube ich den zum Vergleich herangezogenen Naturlaut deutlich zu hören und fühle die Stimmung, die uns bei solcher Rast am plätschernden Quell überkommt. Diese Stimmung trägt dazu bei, mir die Gestalt des Mädchens in bestimmtem Lichte erscheinen zu lassen, mein Gefühl ihr gegenüber festzulegen; aber die Stimme selbst wird mir durch den Vergleich um nichts klarer, und selbst wenn ich mich besinne, kombiniere ich nur den Naturlaut mit der Vorstellung sprechender Lippen, ohne

[1]) Metamorphosen S. 51.

daß er mir zu einer Menschenstimme wird, mit der ich mir die Worte des Mädchens gesprochen denken könnte. Jensen hat vielleicht einmal eine Mädchenstimme gehört, die ihn an den Naturlaut erinnerte, während mir ein solches aus der Erfahrung stammendes Muster fehlt.

Für genauere Beschreibung habe ich einige Beispiele aus solchen Momenten, wo der Vortrag einer Person auf eine andere einen besonderen Eindruck macht. So versucht der Held von Vischers „Auch Einer" den Gesang der Goldrun zu schildern, wie sie die Olafballade vorträgt[1].) Der Gesang wird eingeleitet mit der Angabe: Stimme gegen Alt hin, düstre Melodie. Die Bemerkung über die Stimme gibt für die bei der Lektüre der Ballade mitklingenden Gehörvorstellungen einen gewissen Anhalt, und da die Tiefe des Tones zu dem düsteren Inhalt paßt, so nehmen die Gehörvorstellungen diese tiefe Klangfarbe an; im übrigen ist die Bezeichnung ja aber sehr unbestimmt. Die Angabe, daß die Melodie eine düstre gewesen sei, sagt etwas mir Selbstverständliches, hilft mir aber nicht dazu, mir den Gesang deutlicher vorzustellen, da die Melodie nicht angegeben ist. — Nach dem Schlusse des Liedes folgt dann die ausführliche Schilderung: Wer könnte die Töne dieses Gesanges beschreiben! Schweres Dunkel, sich verdichtend, anschwellend, war ihre Grundstimmung. Bei den Lockworten der Nixe gingen sie in eine schmelzende Süßigkeit über, wurden heißer und heißer, man meinte den wollüstigen Jubel zu hören, der nach den gezogenen Klagelauten aus den Wirbeln der Nachtigallenstimme auflodert. Sie sanken in ein tiefes Weh gegen das Ende, aber wirklich am Ende, beim letzten Verse stieg wie ein Geist aus den gesungenen Tönen

[1]) Zweiter Band S. 147 ff.

des Mitleids ein Etwas hervor und mischte sich unsagbar mit ihnen — ein Etwas — Triumph und Schadenfreude wären ein plumper Ausdruck; auch wenn ich es umschreiben wollte: „dahin kann ein Weib einen Mann bringen", es wäre nackt und roh übersetzt, o, es war unheimlich und doch unwiderstehlich! — Man sieht, beschrieben wird eigentlich nicht das Akustische selbst, sondern die Stimmungen, die darin zum Ausdruck gelangen, und zwar in vortrefflicher Weise. Sie passen zu dem Text, der vorher mitgeteilt wird, und was die letzte Angabe bringt, ist charakteristisch für die Sängerin; die „schmelzende Süßigkeit" des Nixengesanges lockt den Leser selbst. Aber die Sängerin hört er bei der Schilderung nicht, denn er hat viel zu viel zu thun mit der Aufnahme der stimmungsvollen Worte, die ihm eben gegeben werden, als daß er dazu käme, sich vorzustellen, wie nun wohl diese oder jene Partie des Textes geklungen haben mag. Und schließlich, wenn er das versuchte, so würden ihm die Worte des Dichters für die Vorstellung des Stimmklanges doch keine genaue Anweisung geben. Wenn ich die Schilderung lese, glaube ich einen Stimmklang wohl zu vernehmen, aber nur die Worte der Beschreibung selbst, das schwere Dunkel, die schmelzende Süßigkeit nehmen ihn mir an. — Ungefähr dasselbe, wie über diese Stelle, wäre über die anderen zu sagen, die mir gerade gegenwärtig sind. Die Dichter machen nicht den vergeblichen Versuch, eine bestimmte Tonreihe in ausführlicher Beschreibung genau festzulegen, sondern sie geben über das rein Akustische höchstens eine oder die andere orientierende Notiz und brauchen im übrigen Bezeichnungen, welche direkt zu unserem Gefühl sprechen oder den Ausdruck schildern oder das für die Person des Sprechenden oder Singenden Charakteristische hervorheben, oder sie geben die Wirkung an; auf dieses

letzte beschränkt sich Homer bei dem Gesang der Sirenen ebenso wie bei der Schönheit der Helena.

Was die Schilderung von Naturlauten anlangt, so haben wir oben bereits gute Beispiele kennen gelernt, in denen das Klangmaterial der Sprache verwertet war. In dieser Art dürften wohl alle solche Schilderungen sein, die uns wirklich das innere Ohr erregen. Selbstverständlich können auch bei bloßen durch das Klangmaterial der Sprache nicht unterstützten Angaben des Dichters einzelne uns aus der Erfahrung bekannte oder daraus leicht konstruierbare Naturlaute in unserer Phantasie auftauchen, wie schon das oben erwähnte Beispiel von dem aus einem Gletscherspalt niederfallenden Quell lehrt; für den Versuch aber, eine Tonreihe genau zu beschreiben, stehe nur in der Anmerkung ein abschreckendes Beispiel aus Brockes' irdischem Vergnügen in Gott.[1])

Ich gehe nun zunächst über zur Betrachtung der Empfindungen, die durch Haltung und Bewegung unseres Körpers

---

[1]) Es heißt von der Nachtigall:

Ihr kleiner Hals, woraus ein flötend Glucken quillt,
Lockt, schmeichelt, girret, lacht, singt feurig, schlägt und pfeift;
Erst zieht sie lange, dehnt und schleift,
Dann wirbelt sie den Ton, zerteilet, fügt ihn wieder,
Und ändert wunderschnell die mannigfalt'gen Lieder.

Ich will hier in der Anmerkung, aber nicht zum Zwecke der Abschreckung, noch erinnern an die ausführliche Beschreibung, die Vischer in der Pfahldorfgeschichte der Musik des Druiden widmet. Die Wirkung beruht nicht darauf, daß wir etwas von dem Höllenspektakel hören, sondern auf den satirischen Beziehungen gegen eine bestimmte Kunstrichtung, ferner auf den komischen Kontrasten zwischen dem ganzen Aufwand von Mitteln und dem Objekt, das — wenigstens in einem Teil der Musik — illustriert werden soll und das nichts anderes ist, als ein Schnupfen; auch auf dem Kontrast zwischen den hervorzubringenden Wirkungen und den primitiven Mitteln, unter denen z. B. getrocknete Gansgurgeln eine Rolle spielen.

in uns erregt werden. Es sind Empfindungen verschiedener Art: Druck- und Dehnungsempfindungen der Haut, Spannungsempfindungen der Sehnen und Berührungsempfindungen der Gelenkflächen;[1]) beim mimischen Ausdruck unseres Gesichts, für den ja Gelenke und eigentliche Sehnen nicht in Betracht kommen, stehen neben den genannten Hautempfindungen eigentümliche Spannungsempfindungen, die wohl von den Ansatzstellen der Muskeln ausgehen. Die Muskeln selbst scheinen nur bei stärkerer Kontraktion Empfindungen zu liefern. — Suchen wir die genannten Empfindungen in unserer Phantasie nachzuschaffen, so fließt sehr leicht ein schwacher Innervationsstrom ganz unwillkürlich zu den betreffenden Körperteilen und erregt peripher durch leichte Muskelkontraktionen neue Empfindungen. Karl Groos berichtet sogar von sich, daß die „innere Nachahmung" bei ihm stets von Innervationen und durch sie hervorgerufenen leisen Bewegungen begleitet sei,[2]) was ich für mich doch nicht ganz zu bestätigen vermag. Ich kann bestimmt Spannungsempfindungen in meinem Gesicht hervorrufen, ohne daß dabei eine Bewegung im Spiegel zu bemerken wäre. Eine andere Frage ist, ob da nicht trotzdem eine Innervation stattgefunden hat, aber ich wüßte kein Mittel, diese Frage für jeden Fall mit Sicherheit zu entscheiden. Es kommt übrigens für unseren Zusammenhang wenig darauf an, ob jemand die Empfindungen nur reproduziert oder durch Muskelkontraktionen unwillkürlich nachhilft, wichtig ist nur, ob ihm überhaupt solche Empfindungen leicht und deutlich im Bewußtsein auftauchen. Mir selbst stehen, wenn ich mir die Bewegung meiner Arme und Beine vorstelle, optische Bilder durchaus im Vordergrunde und andere

[1]) Vgl. Külpe, Grundriß der Psychologie § 22.

[2]) Die Spiele der Menschen, Jena 1899, S. 423.

Empfindungen spielen daneben nur eine geringe Rolle, in Bezug auf Körperhaltung und Gesichtsausdruck dagegen treten sie bei mir auch unwillkürlich sehr leicht ein. Wenn ich mit irgend welchen Gedanken beschäftigt auf der Straße gehe und treffe einen Menschen, der einen auffälligen Gesichtsausdruck hat, so glaube ich häufig zu spüren, wie mein eigenes Gesicht sich zu demselben Ausdruck verzieht. Ob ich wirkliche Bewegungen dabei ausführe, kann ich selbst nicht kontrollieren, das kann man, da Selbsttäuschungen ungemein leicht eintreten können, nur dem Spiegel gegenüber; die betreffenden Empfindungen habe ich jedenfalls in deutlichster Weise, und sicher ist, daß ich nicht etwa mit Absicht den fremden Gesichtsausdruck nachmache. Groos führt mehrere Personen an, die nach ihren eigenen Berichten ungemein leicht und lebhaft auf gesehene Bewegungen und Haltungen reagierten, zum Teil in anderen Körperteilen als den von mir bevorzugten. Es zeigen sich schon hier individuelle Verschiedenheiten, und man wird annehmen müssen, daß auch die ganze Tendenz, solche Empfindungen unwillkürlich auf äußere Veranlassungen hin hervorzurufen, sei es nun in der Phantasie oder durch wirkliche Innervationen, bei den einzelnen Menschen verschieden stark ist.

Körperhaltung- und Bewegung und noch mehr den Gesichtsausdruck schaffe ich innerlich einigermaßen vollständig nach; aber wenn ich mir etwa vorstelle, daß ich einen Schlag führte, so glaube ich in meinem Arm höchstens ein unbestimmtes Zucken zu spüren. Noch weniger empfinde ich in meinen Beinen, wenn der Dichter einen jener obenerwähnten zusammenfassenden Ausdrücke braucht wie gehen, schreiten. Auch die Bewegungsempfindungen bilden eine vom Dichter geschilderte Handlung nicht völlig nach, auch sie machen das Verständnis durch bloße Worte nicht überflüssig, sondern auch sie illustrieren nur ein-

zelne Stellen, darunter allerdings speziell bei mir wie gesagt die sehr wichtigen, bei denen Körperhaltung und Gesichtsausdruck in Betracht kommt, mit größerer Vollständigkeit. Oft wachen mir hier Haltungs- und Bewegungsvorstellungen ganz von selbst auf. Wenn ich mir meinen schlagenden Arm vorstelle, so tauchen mir gleichzeitig auch die Empfindungen auf, die der Reaktion meines Oberkörpers auf die heftige Bewegung entsprechen, und sie sind mir deutlicher, als die Bewegungsempfindungen der Schulter; die Empfindungen, die dem Ausdruck meines Gesichts entsprechen, ändern sich mir, je nachdem ich eine traurige, frohe, stolze Rede lese, und dieses wenigstens dürfte wohl bei sehr vielen Personen der Fall sein und oft handelt es sich da gewiß um wirkliche Bewegungen. Aber der Dichter kann auch spezielle Angaben machen, etwa: er legte die Stirn in Falten, er hob die Oberlippe; und er kann durch derartige Angaben in den betreffenden Gesichtspartieen der für diese Dinge empfänglichen Leser entsprechende Empfindungen hervorrufen. Allerdings sind die Angaben unbestimmt, sie genügen nicht, die betreffenden Bewegungen genau festzulegen, und größere Ausführlichkeit ist hier ebenso vom Übel wie in den Fällen, wo es sich um Optisches handelt; aber wir erfahren gleichzeitig aus anderen Angaben oder Winken des Dichters, welche Stimmung u. s. w. in den von ihm angedeuteten Bewegungen sich äußern soll, und da uns der Gesichtsausdruck für die betreffende Stimmung aus Erfahrung und instinktiv geläufig ist, so werden die Andeutungen des Dichters von hier aus ergänzt und die richtigen Bewegungsempfindungen wachen auf.

Bisweilen ist es nicht leicht zu sagen, wo wir eigentlich die Bewegungsempfindungen zu spüren glauben. Lotze gibt einmal an, wir vermöchten auch einem Muscheltier den ein-

förmigen Genuß seiner Öffnungen und Schließungen nachzufühlen, und ich stimme ihm darin bei. Die betreffenden Empfindungen glaube ich in der Brust zu haben, sodaß dem Öffnen der Schale eine Empfindung der Ausdehnung, des Freierwerdens, dem Schließen eine Empfindung des Zusammenziehens, des Eingeschlossenwerdens entspricht. Wenn ich von einer Schlängellinie höre, so habe ich eine Vorstellung des schnellen Hin und Her, die sicher nicht nur optisch ist, aber näher vermag ich sie nicht zu beschreiben. Groos sagt: Man versuche sich einmal eine große Spirale an die gegenüberliegende Wand zu phantasieren; man wird — falls man überhaupt motorische Vorgänge beim Erinnern hat und sie auch in der Selbstbeobachtung herausheben kann — erfahren, daß kleine Augenbewegungen, kleine Spannungen in den Nackenmuskeln und in der Kehle, auch Atmungsbewegungen dazu förderlich oder — wie es bei mir der Fall ist — sogar unentbehrlich sind. Also eine ganze Reihe von Empfindungen an verschiedenen Stellen des Körpers werden hier wach. Zu der Erwähnung der Kehle möchte ich hinzufügen, daß auch die Zunge oft von Bedeutung ist. Ich stellte mir neulich einmal einen langsamen trochäischen Rythmus vor und hatte dabei deutliche taktmäßige Empfindungen, die ich schließlich in meinem Halse lokalisierte; eine Untersuchung mit dem Spiegel ergab ein taktmäßiges Heben und Senken der hinteren Zunge. Solche Empfindungen können dann wohl kombiniert werden mit Gesichtsvorstellungen von Bewegungen anderer Glieder, sodaß man sie bei nicht ganz sorgfältiger Auffassung geradezu falsch lokalisiert.

Was nun die Bedeutung dieser ganzen Empfindungsgruppe für den Genuß einer Dichtung anlangt, so scheint mir am wichtigsten zu sein das bei mir wenigstens so sehr leicht

eintretende Nachschaffen des Gesichtsausdrucks und der Körperhaltung mitsamt dem ganzen straffen oder schlaffen Spannungszustand der Muskulatur. Nicht nur einzelne psychische Momente der Menschen, die wir in dieser Weise innerlich nachbilden, werden uns dadurch lebendiger, sondern auch unsere ganze Anschauung von ihrem Charakter findet hier eine Stütze. Davon muß noch weiterhin gesprochen werden.

Innervationen können dazu beitragen, daß unsere inneren Gesichtsbilder die nach unserer individuellen Begabung größtmögliche Lebendigkeit erhalten, worauf ich gleichfalls an einer viel späteren Stelle zurückkommen muß. Wir reagieren ferner auf gewisse Sinnesempfindungen mit allerlei Bewegungen, die wir auf Angabe des Dichters leicht reproduzieren oder andeutungsweise ausführen; thun wir das, so werden uns zwar die Phantasiebilder der betreffenden Empfindungen selbst kaum deutlicher, aber wir erhalten doch einen großen Teil von dem Gesamtzustand, den wir beim Erleben einer entsprechenden peripher erregten Empfindung durchmachen, und auch speziell der Gefühlseindruck wird uns stärker wach. Schildert mir der Dichter, wie jemand vor einem blendenden Lichtstrahl die Augen schließt, so sehe ich das Licht selbst dadurch um nichts deutlicher, aber das krampfhafte Zusammendrücken meiner Augenlider und das Unbehagen, das ein allzuhelles Licht im Auge erregt, spüre ich verhältnismäßig stark. Ähnlich ist es, wenn der Dichter schildert, wie jemand infolge eines plötzlichen starken Schalles zusammenschrickt.

Besonders wichtig wird das eben Erörterte für einige jetzt zu behandelnde Sinnesgebiete. — Bei Fechner finden sich nur wenige Angaben über die Fähigkeit der von ihm befragten Personen, sich an bestimmte Empfindungen des Geruchs-, Geschmackssinnes u. s. w. zu erinnern. Wundt äußert sich in der

neuesten Auflage seiner Physiologischen Psychologie erster Band S. 330 über diesen Punkt folgendermaßen: Erinnerungsbilder von Geschmacks-, Geruchs-, Druck- und Temperaturempfindungen scheinen bei vielen Menschen überhaupt nicht vorzukommen, und wo sie vorkommen, da scheinen sie stets außerordentlich schwach und undeutlich zu sein. Wo man sie zu haben glaubt, da handelt es sich meist entweder um thatsächlich vorhandene peripherische Reize, die sich z. B. bei den Tast- und Gemeinempfindungen kaum ausschließen lassen, oder um Empfindungen, die von willkürlichen Mitbewegungen herstammen. — Demnach werden Angaben des Dichters über den Wohlgeschmack von Speisen, über den Duft von Blumen, den Geruch des Meeres u. s. w. bei den meisten Lesern gar keine und bei den übrigen doch nur schwache entsprechende Empfindungen in der Phantasie hervorrufen können. Eine Gefühlswirkung können solche Angaben darum doch haben, wie wir später sehen werden; aber diese wird sehr verstärkt, wenn der Dichter entsprechende Bewegungen schildert, z. B. den tiefen Atemzug, mit dem der angenehme Duft eingesogen wird.

Auf dem Gebiete des Geschmacks und des Geruchs ist es mir am wenigsten möglich, bestimmte Empfindungen in meiner Phantasie wachzurufen. Etwas besser steht es mit Temperaturempfindungen: wie das Wasser mir den nackten Fuß netzt oder wie mein Gesicht glüht, das vermag ich doch etwas lebhafter in der Phantasie zu empfinden. Wenn ich freilich an strenge Kälte denke, so tritt die eigentliche Temperaturempfindung mir ganz zurück vor der lebhaften Vorstellung des Schauderns.

Druckempfindungen kann ich in den Fingerspitzen wohl hervorrufen, aber sie sind ganz unbestimmt, wie Sammet oder Seide sich eigentlich antasten, vermag ich in der Phantasie nicht

zu empfinden. Auch hier gibt es eine gewisse Ergänzung durch Bewegungsempfindungen: leicht stelle ich mir vor, wie ich langsam über den angenehm zu berührenden Stoff hinfahre oder von dem unangenehm zu berührenden meine Hand schnell zurückziehe.

Öfters findet man in Dichtungen auch Angaben über die Empfindungen innerer Organe. Ist nun etwa von langsameren, schnelleren, gleichmäßigen, stoßweise erfolgenden Atemzügen die Rede, so haben solche Angaben keine Sonderstellung neben den anderen über unserer Willkür unterworfene Bewegungen und brauchen hier nicht weiter erwogen zu werden. Zwei Arten von Empfindungen, die von inneren Organen unseres Körpers ausgehen, können durch die Darstellung des Dichters in stärkster Weise hervorgerufen werden, nämlich die Empfindungen der sexuellen Erregung und der Ekel. Külpe in seinem Grundriß der Psychologie S. 102 gibt an, daß zur Entstehung des Ekels eine antiperistaltische Reflexbewegung nötig sei; eine solche entsteht offenbar wenigstens in Andeutungen bei den dafür empfänglichen Menschen schon, wenn in ihrer Phantasie die Vorstellung ekelhafter Dinge mit Lebhaftigkeit auftaucht und etwa durch die Darstellung des Dichters längere Zeit darin festgehalten wird. Wie stark das wirken kann, habe ich einmal bei der Lektüre des Romans „Was die Isar rauscht" von Conrad erfahren: es wird da gelegentlich mit großer Sorgfalt geschildert, wie jemand sich schneuzt, wie dabei ein „Tropfen Unrat" im Barte hängen bleibt, an einem grauen Haar baumelt u. s. w.

Bei ganz besonders empfänglichen Menschen mögen auch im Gebiet anderer Organe durch geeignete Vorstellungen reflektorische Innervationen und damit Empfindungen von vollster sinnlicher Lebendigkeit hervorgerufen werden; ich könnte mir

denken, daß ein junges Mädchen, wenn sie liest, daß die Liebhaberin des Romans dem Geliebten gegenüber errötet, auch selbst rot wird und also die entsprechenden Wärmeempfindungen im Gesicht verspürt. Doch wird derartiges auf anderen als den beiden hervorgehobenen Gebieten wohl nur ausnahmsweise eintreten.

Heftiges Herzklopfen kann ich einigermaßen nachempfinden: ich spüre dabei schwache Empfindungen in der Brustpartie, wo ich sie bei wirklichem Herzklopfen habe, ich glaube den Pulsschlag zu hören und markiere den Rhythmus noch durch andere Bewegungsempfindungen oder Bewegungen. Gottfried von Straßburg erzählt, wie jemand ein totes Herz hat oder wie das Herz erkaltet; solchen Angaben entspricht bei mir eine dumpfe, schwache Empfindung in der Brust, aber die bloße trockene Angabe hat freilich wenig Kraft, sie mir ins Bewußtsein zu rufen. Ich verzichte darauf, noch andere solche Einzelheiten zu erörtern. —

Wir haben damit unsere Wanderung durch die verschiedenen Sinnesgebiete beendet. Wir haben gesehen, daß die Empfindungen oder Vorstellungen, die aus diesen Gebieten von den Worten des Dichters in unserer Phantasie vielleicht hervorgerufen werden, die Wirklichkeit, wie wir sie durch unsere Sinne wahrnehmen, nur sehr unvollkommen repräsentieren; ganz abgesehen von der geringen Intensität und der zum Teil geringen Sicherheit des Emportauchens sind sie jedenfalls durchaus unvollständig und lückenhaft und verwiesen uns also überall auf das Verständnis durch bloße Worte.

Aber nicht alle Worte der Sprache beziehen sich auf Objekte unserer Sinneswahrnehmungen, und die Bedeutung derer, die sich auf sie beziehen, kann doch auch noch in anderer Weise umschrieben werden. Unsere Sonne ist für mich

zunächst die gelbe, glänzende Scheibe am Himmel, dann, vermöge meiner astronomischen Kenntnisse, die ungeheure glühende Kugel, also auch noch etwas, das ich mir als Wahrnehmungsobjekt vorstelle; endlich aber ist mir die Sonne derjenige Fixstern, der als Zentralkörper unser Planetensystem beherrscht. Stelle ich die Bedeutung des Wortes Sonne in dieser Weise fest, so betone ich damit nicht mehr etwas, das in meiner Wahrnehmung direkt enthalten ist oder sein könnte, sondern diejenigen Momente, welche dem Objekt seine Stellung und seine Beziehungen innerhalb meines ganzen Gedankensystems anweisen. Wortbedeutungen in diesem Sinne nennen wir Begriffe. Eine so eindeutige bestimmte Anschauung wie der Begriff der Sonne haben nur die Begriffe neben sich, deren Bezeichnungen Eigennamen sind; Gattungsbegriffen, wie Baum, Haus, geht eine große Anzahl von einander verschiedener Anschauungen parallel, die alle unter dieselbe generelle Bezeichnung fallen. Bei Worten, die abstrakte Begriffe bezeichnen, wie Tugend, Freiheit, Unsterblichkeit, stehen neben Begriffen gar keine Anschauungen mehr, und wer bei diesen Worten doch noch eine anschauliche Vorstellung haben will, der muß zu solchen Symbolen greifen, wie Stricker sie an der in meiner Anmerkung oben S. 46 erwähnten Stelle angibt: er stellt sich bei „Tugend“ eine weibliche Gestalt vor u. s. w.

Begriffe sind stets Produkte einer geistigen Arbeit, sie werden uns nicht ohne weiteres gegeben, wie die Sinneswahrnehmungen. Während die Objekte der Sinne in doppelter Weise in uns repräsentiert sein können, einmal als wirkliche Wahrnehmungen und zweitens als mehr oder weniger abgeblaßte und lückenhafte nur von innen heraus hervorgerufene Bilder, fällt bei den Begriffen dieser Unterschied fort: sie können niemals in einer anderen Weise vorhanden sein, als sie auch

in meinem Geiſte jeden Augenblick vorhanden ſein könnten. Während alſo ein großer Unterſchied beſteht zwiſchen dem Zuſtande etwa des Lyrikers, der die gegenwärtige Situation mit den Worten ſchildert: „Und Berge, wolkig himmelan, Begegnen unſerm Lauf“ — und mir, der ich das nur leſe, kommt ein ſolcher Unterſchied, ſoweit der Dichter mit Begriffen ar-arbeitet, zwiſchen ihm und ſeinem Leſer nicht in Betracht. In anderer Weiſe freilich kann er vorhanden ſein. Jene Willkür des Genießenden, die wir gegenüber den Angaben des Dichters über Sinnesvorſtellungen antrafen, herrſcht bis zu einem gewiſſen Grade auch hier: Begriffe wie etwa Natur oder Freiheit ſchillern in verſchiedenen Nuancen und es bedarf einer genauen Interpretation, um feſtzuſtellen, was eigentlich Goethe meint, wenn er ſeinen Goetz mit dem Ausruf ſterben läßt: Freiheit, Freiheit! Nun kann freilich der Dichter einen Begriff, an dem ihm gerade liegt, genau definieren, und er thut das oft genug: ſo gibt Spielhagen durch den Mund des Barons Oldenburg an, was er unter einer problematiſchen Natur verſteht, und Sudermann läßt durch den Grafen Traſt den Begriff der Ehre erörtern. Aber der Dichter ſetzt bei ſolchen Erörterungen eine gewiſſe Vorbildung voraus, da er doch nicht ab ovo beginnen kann, und hat daher keine volle Sicherheit, ob ſich nach ſeiner Auseinanderſetzung auch wirklich jeder Leſer genau dasſelbe denkt. Außerdem kann er natürlich nur einige wenige ihm beſonders wichtige Begriffe in dieſer Weiſe behandeln, wenn er nicht Gefahr laufen will, ſein Publikum zu langweilen; für gewöhnlich wird er ſich damit begnügen müſſen, den Begriff einfach zu nennen in der Hoffnung, daß ſeine Leſer unter dem Worte dasſelbe verſtehen werden, wie er.

Wir waren auf die Begriffe gekommen von den Sinnesvorſtellungen aus, denen ein Teil von ihnen parallel ſteht,

und haben außerdem abstrakte Begriffe erwähnt. Begriffen können nun aber auch noch andere Anschauungen parallel stehen als die uns durch die Sinne unseres Körpers übermittelten: nämlich Anschauungen von unseren inneren Zuständen und Thätigkeiten selbst. Worte wie empfinden, fühlen, begehren, dann die spezielleren wie Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, Liebe, Haß u. s. w. bezeichnen solche Begriffe und parallel stehende Anschauungen. Braucht der Dichter solche Worte, die intellektuelle Vorgänge bezeichnen, so können wir die zugehörigen Anschauungen meist ohne weiteres hervorrufen; wie steht es aber mit Worten, die sich auf unser Gemütsleben beziehen?

Lipps führt aus, daß die Lust und Unlust, die wir bei der reproduktiven Vorstellung eines Empfindungsinhaltes verspüren, einen deutlich anderen Charakter trägt, als die Lust und Unlust, deren wir uns als einer vergangenen jetzt vielleicht unverständlich gewordenen Bewußtseinsthatsache nur erinnern, und er spricht weiterhin ausdrücklich von einem Erinnerungsbilde des Gefühls.[1]) Soweit ich mich beobachten kann, vermag ich ein Erinnerungsbild eines Gefühls, das etwas anderes wäre als eine mehr oder weniger starke Erneuerung des Gefühls selbst, in mir nicht hervorzurufen. Lipps führt als Beispiel den Fall an, daß „ich im Zustande der Übersättigung an das Lustgefühl zurückdenke, das mit Geschmacksempfindungen vorher verbunden war. Ich erinnere mich des Lustgefühls recht wohl, aber dies Erinnerungsbild ist mit thatsächlichem Lustgefühl so wenig gleichbedeutend, daß dadurch die jetzige Unlust nicht im mindesten verringert wird." Hier kann nun die Erinnerung wohl einfach darin bestehen,

[1]) Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 13 S. 174 und die dort citierte Stelle der „Grundthatsachen des Seelenlebens".

daß mir die Worte ins Bewußtsein kommen: es hat gut geschmeckt; irgend etwas Bildartiges ist dann nicht dabei. Freilich könnten diese Worte ein gewisses leises Gefühl des Wohlbehagens mit sich bringen, wie sie denn jemanden, der nicht gerade im Zustande der Übersättigung ist, ganz angenehm berühren werden; aber diese Fähigkeit der Worte braucht gegenüber der starken Unlust der Übersättigung nicht zur Geltung zu kommen. Käme sie zur Geltung, so würde, was so in mir entsteht, schon nichts anderes sein, als ein schwacher Anklang des ursprünglichen Gefühls. Verstärkt könnte er werden durch eine — in unserem Beispiel nicht vorhandene — lautsymbolische Wirkung der Worte und durch den Ausdruck, mit dem ich sie innerlich spreche oder höre. Suche ich meine Erinnerung lebendiger zu machen, so fallen mir vor allem gewisse Bestandteile der ursprünglichen Situation ein: wie ich an der Tafel gesessen habe, wie die Speisen und Getränke ausgesehen haben, wie kühl der Wein war, leise Anklänge von Geschmacks- und Geruchsempfindungen, Bewegungen meines Mundapparates. Das wären also alles reproduzierte Vorstellungen und würden auch nach Lipps nun ein wirkliches Gefühl bedingen; ein Gefühl, das in dem vorausgesetzten Falle allerdings auch wieder in dem Gesamtzustand als unlustmildernd nicht zur Geltung kommen würde, weil mir durch die reproduzierten Vorstellungen auch der Gedanke aufgedrängt würde, ich sollte wieder essen. Dieser Gedanke würde dem Gesamtzustand ein Unlustquantum hinzufügen, das wahrscheinlich größer wäre, als die durch die vorhin genannten reproduzierten Vorstellungen angeregte Lust. Die Lust am Geschmack und die Lust an der Sättigung sind ja nicht dasselbe, und diese kann bekanntlich bereits in ihr Gegenteil umgeschlagen sein, wenn die erstere noch andauert und zum Weiteressen veran-

laßt, bis sie endlich der steigenden Unlust der Übersättigung unterliegt. Ist dieser Zustand eingetreten, so wird auch bei der Vorstellung des Essens die Unlust die Lust überwiegen.

Wie hier einem eigenen einmal erlebten Gefühl gegenüber, so kann ich mich auch zu den Angaben des Dichters über sein oder seines Helden Gefühl verhalten. Ich kann seine Angaben bloß verbal verstehen, es kann mir im Anschluß an die bloßen Worte ein leiser Anklang des Gefühls erwachen und verstärkt werden durch Lautsymbolik oder Betonung, ich kann endlich die Situation und das Benehmen des Helden reproduzieren, wozu der Dichter mir ja gewöhnlich genauere Anweisungen gibt. —

Es gibt Worte, die nur Anschauungen von Stimmungen zur Bedeutung haben, nicht zugleich deren Begriffe: die Interjektionen. Ach und O bedeuten mir keine Begriffe, sondern nur gewisse erlebbare Stimmungen, die deutlich in mir allerdings nur anklingen, wenn ich die Worte in der mir geläufigen gefühlvollen Betonung ausspreche.

Nur diese wenigen Notizen über die Beteiligung unseres Gefühls am Genuß einer Dichtung können hier vorläufig gegeben werden; es kam hier nur darauf an, festzustellen, in welcher Form das Gefühl in uns aufwacht, das der Dichter als in ihm selbst oder einer seiner Personen lebend schildert oder andeutet.

Wir haben im Vorhergehenden zuerst untersucht, was der Laut der Sprache selbst uns bietet und an welchen Wirkungen er wenigstens teilnimmt; dann haben wir die Schicht der durch die Sprache in uns angeregten Vorgänge behandelt, die unmittelbar unterhalb des Sprachlautes liegt. Nur hie und da mußte schon auf Weiteres komplizierter Vermitteltes hingewiesen werden, damit manche Angaben nicht gar zu sehr den Eindruck

abgeriſſener Notizen machten. Ehe wir nun weiter gehen, wird es nützlich ſein, einmal wieder zu der Frage zurückzukehren, von der aus wir dieſe ganzen Erörterungen begannen, nämlich der Frage nach den Kennzeichen, die eine Dichtung von anderen Werken der Sprache unterſcheiden. Eine Prüfung der bisher behandelten Dinge in Bezug auf dieſe Frage ergibt, daß in ihnen ſolche Kennzeichen nicht enthalten ſind.

Die Poeſie bietet Schallnachahmungen und Ähnliches; die Bedeutungen der Worte ſind Anſchauungen oder Begriffe, die ſich auf Objekte außer uns und Vorgänge in uns beziehen. Die Poeſie ſtellt alſo Stücke der Welt um uns und in uns dar. Dieſer Satz bedarf aber noch der näheren Interpretation. In Goethes Gedicht „Der du von dem Himmel biſt“ beſchränkt ſich die Darſtellung der Wirklichkeit auf die Angabe des „Treibens“, deſſen der Dichter müde zu ſein erklärt, das übrige iſt Anrufung eines perſönlich gedachten „Friedens“ der ſo jedenfalls nicht zur wirklichen Welt gehört, ſondern nur zur Welt des Dichters, wie ſie ihm im Moment der Abfaſſung des Gedichts erſchien. Die beiden Beſtandteile aber, die Erwähnung des Treibens und des Friedens ſtehen äußerlich unvermittelt nebeneinander und ein Zuſammenhang zwiſchen beiden ergibt ſich erſt wieder aus der Perſönlichkeit des Dichters, wie ſie im Moment des Schaffens war. Dieſe ſpiegelt ſich alſo in dem Gedicht noch in ganz anderer Weiſe als nur durch die direkte Angabe, daß er des Treibens müde ſei. Nicht immer iſt ſie in einer Dichtung ſo deutlich zu erkennen, in einem modernen Roman fehlt die Zugabe eines phantaſtiſchen Bildes, fehlt die ſcheinbare Zuſammenhangloſigkeit, er kann uns anmuten wie eine einfache Wiedergabe der Wirklichkeit; und doch ſpiegelt ſich auch hier die Perſönlichkeit des Dichters, zum mindeſten darin, daß er gerade dieſen Stoff wählte, aber

auch in vielen anderen Punkten, die wir für jetzt nicht aufzählen wollen.

Das alles mag zur weiteren Orientierung über unseren Gegenstand beitragen, aber ein charakteristisches Kennzeichen der Poesie ist darin nicht enthalten. Nicht einmal die Einmischung jener Vorstellung des Friedens in dem Goethe'schen Gedicht ist, vom Standpunkt des Lesers aus betrachtet, ein sicheres Merkmal, daß wir es mit einem Gedicht zu thun haben. Wir könnten bei einem muhammedanischen Theologen eine genaue Darstellung von dem Wesen der Huris lesen, und obgleich wir an eine Huri ebensowenig glauben wie an den personifiziert gedachten Frieden, würden wir doch anerkennen müssen, daß das betreffende Werk unter den Gesichtspunkt der Wissenschaft gehört. Auch wenn wir sagen wollten, die Wissenschaft stellt nur objektiv dar, es fehlt die Spiegelung der Persönlichkeit, würden wir schon in der Existenz eines Werkes wie der deutschen Geschichte von Heinrich von Treitschke einen Beweis haben, daß diese Abgrenzung falsch ist; denn wissenschaftlich ist das Werk gewiß, und doch spiegelt sich die Persönlichkeit des Verfassers darin so stark, wie es nur irgend in einer Dichtung möglich wäre.

Wenn ich irgendwo ein sprachliches Bruchstück finde mit der lebendigen Schilderung einer Schlacht, eines Heldentodes, und wenn mir über die Zeit und die Völker, in der und zwischen denen die Schlacht stattgefunden haben soll, alle historischen Kenntnisse fehlen, so weiß ich nicht, ob ich ein Stück Wissenschaft vor mir habe oder ein Stück Poesie. Soll ich mich entscheiden, ob eine solche mir nicht kontrollierbare Darstellung vom Verfasser selbst als Wissenschaft oder als Dichtung gemeint ist, so kann ich das nur, indem ich prüfe, ob die Darstellung geeigneter ist, einen ästhetischen Genuß zu gewähren oder ein wissenschaftliches Interesse zu befriedigen, und es kann

sein, daß dieses Erkenntnismittel mich in die Irre führt: der Verfasser kann seine Darstellung wissenschaftlich gemeint haben, aber die Thatsachen können so gewesen sein, daß sie bei einfacher Erzählung einen ästhetischen Genuß gewähren; und ein Dichter kann auch mit manchen Angaben zu einem ästhetischen Genuß beizutragen geglaubt haben, die mir so trocken erscheinen, daß ich mir ihre Aufnahme nur aus dem Motiv der wissenschaftlichen Gewissenhaftigkeit erklären kann. Es gibt also kein objektives Merkmal, das, in jeder Dichtung auftretend, mir immer mit Sicherheit ermöglichte, sie als Dichtung zu erkennen; vielmehr ist jedes sprachliche Werk für mich eine Dichtung, sobald und solange ich mich ihm gegenüber in dem eigentümlichen mir wohlbekannten Zustande der ästhetischen Anschauung befinde.

Zweites Kapitel.

Die ästhetische Anschauung.

1. Allgemeine Beschreibung.

Gemäß dem Wege, der uns zu dem Thema dieses Kapitels führte, bestimmen wir zuerst den Unterschied zwischen dem Zustande der ästhetischen Anschauung, in den wir einem Werke der Sprache gegenüber geraten können, und dem Zustande des wissenschaftlichen Interesses an dem Inhalt einer sprachlichen Darstellung.

Alles Unbekannte, Fremdartige, in trotziger Isoliertheit uns Gegenüberstehende ist uns störend und unheimlich und wir haben den Trieb, es uns vertraut zu machen. Dieser Trieb kann uns zu praktischer Thätigkeit führen: wir gestalten Teile der Außenwelt um, und jemehr sie ein Spiegelbild unseres Geschmackes werden, ja schon jemehr sie die Spuren unserer Thätigkeit an sich tragen, destomehr scheint jener uns störende Charakter der Fremdheit zu schwinden. Aber abgesehen davon, daß wir dieses Mittel nur bei einzelnen Teilen der Außenwelt anwenden können, reicht es auch in keinem Falle aus: nur die äußere Form der Dinge können wir umgestalten, ihr ihnen eigenes Dasein bleibt uns dabei so fern wie es war. Auf einem anderen Wege befriedigte jenen Trieb die menschliche Phantasie, indem sie vermöge ihrer anthropomorphischen

Tendenz den Naturdingen und Naturereignissen menschenähnliche Wesen unterlegte. Aber auch dieser Schein hielt nicht Stand, und so bleibt uns schließlich nur ein Mittel zur gründlichen Befriedigung jenes Triebes, die wissenschaftliche Arbeit. Wir stellen das Einzelne, sei es uns nun in der Beobachtung direkt gegeben oder irgendwie erschlossen, möglichst genau fest und haben nach einer solchen Feststellung das beruhigende Bewußtsein, daß uns die betreffende Sache in den Punkten, auf die wir geachtet haben, wenigstens bei dem jetzigen Stande unserer Hilfsmittel, nicht mehr plötzlich neue Eigentümlichkeiten zeigen kann. Thatsachen zu erschließen zwingt uns die deutliche Unselbständigkeit des von uns bisher Erkannten, und was wir so erschließen, dient uns auch bereits zur Erklärung; aber auch aus anderen Gründen suchen wir neue Thatsachen auf, wieder gleichviel ob direkt zu beobachtende oder zu erschließende, indem wir von ihrer Feststellung entweder die genauere Bestimmung 'eines schon vorhandenen allgemeineren Gedankens erhoffen, oder indem wir ihre Existenz ganz im allgemeinen voraussetzen und das Bedürfnis haben, auch sie nun in den Kreis des Wohlfestgestellten und Bekannten hereinzuziehen. Wir ordnen ferner die einzelnen Thatsachen zusammen und nehmen ihnen so ihre Isoliertheit: nun trägt uns ein Glied das andere, jedes gibt für die Nachbarn einen Anknüpfungspunkt. Unsere Schlüsse führen uns endlich auf gewisse allgemeinere Thatsachen, die wir im einzelnen wiederfinden, die natürlich auch wieder möglichst genau festgestellt sein wollen und die uns besonders geläufig werden, wenn auf sie verschiedene Seiten der Erfahrung immer wieder hinweisen oder wenn wir sie in uns selbst erleben. Mit der Zurückführung des Einzelnen auf solche allgemeinere und allgemeinste Thatsachen ist unser wissenschaftliches Bedürfnis vollkommen

befriedigt; geringer natürlich ist die Befriedigung, wo jenes Allgemeinere noch nicht als bewiesene Thatsache, sondern nur als hypothetische Annahme gelten darf. Aus der durch den wissenschaftlichen Trieb geforderten Arbeit des Zusammenfassens und Ableitens ergibt sich für uns noch ein neuer Maßstab für die Wertschätzung der Einzelthatsache: eine gewisse Befriedigung gewährt uns jede, wenn sie genau festgestellt wurde, aber wir schätzen sie um so höher, jemehr sie geeignet ist, sich in einen Zusammenhang einordnen zu lassen oder gar auf einen Kristallisationspunkt hinzuweisen, um den sich in Klassifikation oder Ableitung eine möglichst große Anzahl anderer Einzelthatsachen gruppieren läßt.

Zu den Erfahrungsthatsachen gehören die Werke der Sprache selbst, und bekanntlich können sie alle nach den verschiedensten Richtungen hin Objekte wissenschaftlichen Forschens werden. In diesem Falle ist der Zustand des wissenschaftlichen Interesses ihnen gegenüber so sehr weit verschieden von dem Zustande der ästhetischen Anschauung, daß eine Vergleichung beider keinen bequemen Ausgangspunkt zur Gewinnung genauerer Merkmale für den zuletzt genannten Zustand bildet; günstiger für den erwähnten Zweck dagegen liegt der andere Fall, der auch am Schlusse des ersten Kapitels allein berührt wurde, daß nämlich das sprachliche Werk fremde Erkenntnisse überliefert, von deren Aneignung ich eine Vermehrung meines eigenen Wissens erhoffe.

Interessieren mich sprachliche Werke aus diesem Grunde, so sind sie für sich durch ihren Inhalt offenbar nicht im Stande, mir eine wissenschaftliche Befriedigung zu gewähren, sondern sie sind nur Mittel, durch welche ich eine solche den Erfahrungsthatsachen und dem daraus Erschlossenen gegenüber gewinnen kann. Zwei Bedingungen müssen erfüllt sein, wenn

ich sie als hiezu tauglich betrachten soll: ich muß erstens die Beobachtungen, auf die der Verfasser seine Darlegungen stützt, als richtig und genügend vollständig, und ich muß zweitens die Denkoperationen, durch die er seine Beobachtungen weiter verarbeitet, als stringent anerkennen. Oft genug bei meiner wissenschaftlichen Lektüre prüfe ich die Arbeit des Verfassers nach beiden Richtungen hin nach: ich schlage die von ihm angeführten Belegstellen auf, ich besinne mich, ob nicht noch andere von ihm übersehene aber den angeführten widersprechende vorhanden sein könnten u. s. w. Nicht immer indessen nehme ich die Prüfung so vollständig vor: die Beobachtungen oder auch schon daraus erschlossene Thatsachen können mir bereits vollkommen bekannt und geläufig sein oder ich kann sie, wo sie mir noch unbekannt sind, auf Treu und Glauben hinnehmen und kann mich darauf beschränken, zu untersuchen, ob sie nur die Deutung zulassen, die der Verfasser ihnen gibt, ob die Schlüsse, die er aus ihnen zieht, die Zusammenhänge, in die er sie einordnet, richtig sind. In allen diesen Fällen kann eine lebhafte wissenschaftliche Befriedigung zu stande kommen, aber es ist deutlich, daß sie nur entsteht, indem ich eine von der Darstellung des Verfassers unabhängige Welt von unserer Beobachtung und unserem Denken sich darbietenden Objekten ausdrücklich voraussetze und in den Angaben und Schlüssen des Verfassers Aufklärung über sie zu finden glaube.

Wo das nicht der Fall ist, da kommt auch keine wissenschaftliche Befriedigung zu stande. Ich kann mich an einem Buche freuen, weil es eine mir vollkommen geläufige Materie, ohne mir irgend etwas neues meiner Nachprüfung bedürfendes darüber zu sagen, richtig klar und gewandt darstellt; aber daß dieses keine wissenschaftliche Befriedigung ist, liegt nach allem gesagten auf der Hand. Ebenso fehlt eine solche während der

Lektüre, wenn jemand eine wissenschaftliche Arbeit über einen ihm bis dahin unbekannten Gegenstand ohne jede Nachprüfung einfach liest, um sich das darin enthaltene Wissen anzueignen. Ganz rein wird diese Art zu lesen bei reifen Menschen selten vorkommen; wo sie aber vorkommt, da tritt wissenschaftliche Befriedigung nur in den Pausen oder am Schlusse ein, wenn sich der Leser klar macht, daß er diese Dinge — vermöge der ihm feststehenden Autorität des Verfassers — nun weiß, das heißt, wenn er nun doch neben die Darstellung des Verfassers hinausblickt und sie ausdrücklich auf jene unabhängige Welt der Objekte als aufklärend und lichtgebend bezieht. Doch ist einer solchen einfach erlernten Weisheit gegenüber die Befriedigung schwerlich jemals eine so tiefe, wie sie es in den vorher erwähnten Fällen ist, in denen ein mehr oder weniger umfangreiches Nachprüfen stattfindet.

Denke ich ausdrücklich an jene Welt der Objekte und beziehe auf sie in dem angegebenen Sinne die Darlegungen des Verfassers, so entsteht immer wieder eine Spannung, die mich bei der Arbeit festhält, immer wieder eine Befriedigung, die mich erquickt und zur Fortsetzung ermutigt. In dem zuletzt erwähnten Falle dagegen ist meine Thätigkeit lediglich bestimmt durch ein Zweckmotiv, und es macht für ihre Beschaffenheit keinen Unterschied, ob das Zweckmotiv wirklich in dem Verlangen nach einer doch schließlich eintretenden wissenschaftlichen Befriedigung besteht, oder nur in dem Wunsche, ein Examen zu bestehen, in welch letzterem Falle es dem Lernenden ja unter Umständen gleichgültig werden kann, ob das Gelernte wirklich objektiv richtig ist, wenn es nur den Zweck erfüllt, ihm die Beantwortung der Examensfragen zu ermöglichen. Denn das Zweckmotiv selbst ist während der Lektüre nicht immer bewußt, sondern gibt nur den Anstoß

zu dieser eigentümlichen Art des Lesens, bei der jede Angabe sorgfältig und mit einem gewissen Nachdruck ergriffen wird, und dieser Anstoß wirkt in einer hier nicht näher zu untersuchenden Weise für kürzere oder längere Zeit fort, bis Hemmungen von überwiegender Kraft eintreten. Auch vor dem Beginn der Lektüre braucht das Motiv nicht ausdrücklich bewußt zu sein. Wir sind seit den Tagen unseres ersten Unterrichts an diese Art, die Angaben eines Buches aufzunehmen, gewöhnt, und vermöge dieser Übung kann es geschehen, daß ich ein auf meinem Schreibtisch liegendes Buch zur Hand nehme und es in der beschriebenen Art zu lesen beginne, ohne daß ich mir erst klar mache, was ich denn eigentlich von dem Buche will. Daß aber hier in der Arbeit selbst gar keine Motive zur Fortsetzung liegen, daß unsere Thätigkeit lediglich durch ein außerhalb liegendes Zweckmotiv oder eine ihm entsprechende Übung bedingt ist, das kommt uns in einem Gefühl der Anspannung, Anstrengung, in einem Ankämpfen gegen sich regende vom Buche abführende Vorstellungsreihen, gegen baldige Ermüdung zum Bewußtsein; was alles freilich auch in den vorher erwähnten Fällen des Nachprüfens hervortreten kann, wenn nämlich das wissenschaftliche Interesse des Lesers nicht so stark ist, daß die immer wieder eintretende Spannung und Befriedigung für ihn genügende Motive zur Fortsetzung seiner Arbeit sind, diese also auch nur aus irgend einem außerhalb liegenden Motiv erfolgt.

Betrachten wir nun den Zustand der ästhetischen Anschauung. Gegenüber unserem Verhalten bei der zuletzt geschilderten Art der Lektüre ist er offenbar dadurch charakterisiert, daß er nicht durch ein außerhalb stehendes Motiv bedingt ist. Ich kann zwar auch eine Dichtung aus einem solchen Motiv in die Hand nehmen, etwa weil sie mir von

jemanden empfohlen ist, den ich nicht durch Vernachlässigung seiner Empfehlung verletzen möchte, oder weil ich sie sonst aus irgend einem Grunde kennen lernen will; aber so lange ich mich zu der Lektüre zwingen muß, befinde ich mich offenbar nicht in dem Zustande der ästhetischen Anschauung. Bisweilen tritt der Umschwung plötzlich ein: irgend eine Schilderung beginnt, irgend eine Entwickelung setzt an, die mich fesselt. Ich muß aber vielleicht auch das ganze Buch erst einmal durchlesen oder gar in einer ganzen Litteratur, einer ganzen Kulturperiode mich erst heimisch machen, ehe ich in den Zustand der ästhetischen Anschauung hineinkomme. Jedenfalls tritt dieser erst dann ein, wenn durch die Lektüre selbst die Motive gegeben sind, die meine Aufmerksamkeit bei ihr festhalten. Und zwar dürfen ferner diese Motive nicht die vorhin geschilderten einer wissenschaftlichen Spannung und Befriedigung sein, denn diese können, wie wir gesehen haben, nur eintreten, wenn wir neben dem sprachlichen Werk vorbeiblicken auf eine davon unabhängige Welt von Objekten und die Angaben des Verfassers ausdrücklich darauf beziehen, und daß dieses während der ästhetischen Anschauung nicht geschieht, lehrt die tägliche Erfahrung. Zwar kann ein ausdrückliches Hinausschauen auf eine Welt der Wirklichkeit in der angegebenen Weise und damit eine wissenschaftliche Befriedigung auch einem Werke gegenüber eintreten, das der Verfasser als eine Dichtung gemeint hat. Ich kann zwischen oder nach der Lektüre von Freytags „Nest der Zaunkönige“ eine lebhafte Befriedigung darüber fühlen, daß mir nun die Form der damaligen Frömmigkeit mit ihrem Reliquienkultus so anschaulich geworden ist. Ich kann einen einzelnen Charakter, den der Dichter schildert, herausnehmen, ihn mir in seiner Struktur genau vergegenwärtigen und die Motive, durch die er getrieben wird, in ihrer Eigentümlichkeit

und Tragweite nachprüfen; ich setze ihn dann als wirklich existierend voraus, wie ich auch wohl bei wissenschaftlicher Arbeit ein Beispiel fingiere, und ich kann bei der Erkenntnis, daß die angegebenen in der Wirklichkeit ja existierenden psychischen Faktoren unter den angenommenen Umständen in der That dieses Resultat haben müssen, eine wissenschaftliche Befriedigung fühlen. Ich werde zu solchen Überlegungen durch eine Dichtung vielleicht manchmal herausgefordert werden, und ihre Ausführung wird mir vielleicht dazu verhelfen, daß ich die Dichtung nachher um so besser verstehe und genieße; aber es ist klar, daß solche Überlegungen für meinen ästhetischen Genuß selbst eine Pause bedeuten und daß auch die oben erwähnte Freude über die Vermehrung meines historischen Wissens außerhalb meines ästhetischen Genusses steht.

Wir dürfen den Satz, daß wir im Zustande der ästhetischen Anschauung nicht neben den Angaben des Verfassers hinausblicken auf eine Welt der Objekte, auf die sich jene Angaben zur Erzielung einer wissenschaftlichen Befriedigung beziehen ließen, unter Berufung auf die Aussage unserer unmittelbaren Erfahrung dahin erweitern, daß ein Hinausschauen neben den Angaben des Dichters hin während der ästhetischen Anschauung überhaupt nach keiner Richtung erfolgt. Man könnte zwar diesen Satz zu bestreiten versuchen unter Berufung auf die Satire, auf symbolische oder allegorische Dichtung und ähnliches. In der That ist es richtig, daß der Druide in Vischers Pfahldorfgeschichte mit seinem seltsamen Orchester u. s. w. erst dann die vom Verfasser beabsichtigte Wirkung auf mich ausüben kann, wenn ich merke, daß hier Richard Wagner gemeint ist, und daß das Heiderösslein mich erst dann tief bewegt, wenn die symbolische Beziehung auf ein Mädchen in mir zur Geltung kommt. Aber die Vorstellungen, die hier

zu dem vom Dichter gegebenen Bilde hinzutreten, ziehen das Interesse nicht auf sich, sondern dieses bleibt bei dem Bilde und jene Vorstellungen dienen nur dazu, ihm eine eigentümliche Wirkung zu geben. Sie verraten sich vielleicht dadurch, daß mir einzelne Worte, in dem zuerst genannten Beispiel etwa „Wagner", „Bayreuth" und ähnliche ganz flüchtig durch den Kopf schießen, im übrigen bleiben sie ganz im Hintergrunde des Bewußtseins oder auch ganz unterhalb seiner Schwelle. Nur wenn die Bedeutung des Bildes so kompliziert ist, daß sie nur durch ein förmliches Nachsinnen enträtselt werden kann, muß ich ausdrücklich meine Aufmerksamkeit auf jene Vorstellungen lenken, und dann erst ist die ästhetische Anschauung durchbrochen.

Wenn wir also festhalten dürfen, daß bei der ästhetischen Anschauung unsere Aufmerksamkeit auf die bloßen Angaben des Dichters konzentriert ist, so bedarf nun der Ausdruck „Angaben des Dichters" noch einer genaueren Erklärung. Diese Angaben bestehen zunächst in Worten, die ich entweder ohne Hinzutreten weiterer anschaulicher Bedeutungsvorstellungen verstehe, oder neben denen die im ersten Kapitel geschilderten Vorstellungen, Empfindungen und selbst Stimmungen als Wortbedeutungen mit auftauchen. In diesem zweiten Falle kann gefragt werden, ob meine Aufmerksamkeit sich auf die Worte oder auf jene anschaulichen Bedeutungen richtet. Die Antwort wird lauten müssen, daß jedenfalls die Bedeutungen die Aufmerksamkeit nicht von den Worten abziehen dürfen, denn die Worte sind es doch, durch die der Dichter zu uns spricht, und wenn die Bedeutungen über sie die Oberhand gewinnen, so sind wir in Gefahr, uns der Führung des Dichters zu entziehen und sozusagen auf eigene Faust weiterzudichten. Muß aber unsere Aufmerksamkeit auch in erster Linie auf die Worte

gerichtet sein, so können die anschaulichen Bedeutungen dabei doch in großer Stärke hervortreten, ohne eine Störung zu bewirken.

Das zweite Merkmal, das wir für den Zustand der ästhetischen Anschauung fanden, bestand darin, daß in diesem Zustande die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die vom Dichter gegebenen Vorstellungen erfolgt durch Kräfte, die in der Dichtung selbst vorhanden sind, nicht in einem außerhalb gelegenen Motiv beruhen.

Wodurch unsere Aufmerksamkeit veranlaßt wird, sich unwillkürlich auf bestimmte Vorstellungen zu richten, darüber haben die Psychologen verschiedene Ansichten ausgesprochen. Einige schreiben den sich an die Vorstellungen anschließenden Gefühlen die entscheidende Rolle zu, andere wollen den Gefühlen überhaupt keine psychomotorische Kraft zugestehen, sondern betrachten sie als Nebenwirkungen der die Aufmerksamkeit wirklich beeinflussenden Faktoren, noch andere erkennen zwar die Bedeutung der Gefühlsbetonung für die Lenkung der unwillkürlichen Aufmerksamkeit an, stellen daneben aber noch andere Verhältnisse, die den Vorstellungen die Gunst der Aufmerksamkeit verschaffen sollen, die aber derart sind, daß sie gleichzeitig auch eine Gefühlsbetonung bewirken. Eine eingehende Diskussion dieser Meinungsverschiedenheiten hat in einem Buche wie dem vorliegenden keinen Platz und wir könnten uns damit begnügen, als eine von allen Theorien unabhängige Thatsache zu betonen, daß der Reiz einer Vorstellung für die Aufmerksamkeit und ihre Gefühlswirkung auf das Engste zusammenhängen, wenn nicht auch diese Formulierung von einer Kontroverse berührt würde, die augenblicklich auf dem Gebiete der Gefühlslehre geführt wird und deren Besprechung hier vorausgenommen werden muß.

Manche Psychologen wollen nur Lust und Unlust als verschiedene Gefühlsqualitäten gelten lassen: was wir sonst als qualitative Verschiedenheiten der „Gefühle" zu erkennen glauben, das seien in Wirklichkeit nur Verschiedenheiten der in dem das Gefühl enthaltenden Gesamtzustande mitspielenden Empfindungen und Vorstellungen. Külpe hat namentlich das Bewußtsein mitspielender Organempfindungen für den Schein der Verschiedenheit von Gefühlsqualitäten verantwortlich gemacht: das Schwere, Ernste bezeichne nicht etwa einen ausgesprochenen Gefühlston, als vielmehr eine gewisse mit Organempfindungen verbundene Haltung des Körpers und eine vorwiegende Disposition zu Unlustgefühlen; bei den warmen Farben sei die beweglichere Haltung des Körpers vorzugsweise das Substrat der Aufregung, in die sie uns versetzen, und damit sei zugleich eine Disposition zu Lustgefühlen verbunden u. s. w.[1]) Demgegenüber halten andere Psychologen wie Wundt, Lipps, Ziegler an der Lehre von weitergehenden qualitativen Verschiedenheiten der Gefühle fest.[2]) Wundt betrachtet Lust und Unlust nicht als eintönige Qualitäten, sondern Lust und Unlust sind ihm zusammenfassende Ausdrücke für eine große Anzahl verschiedener Qualitäten, und er setzt neben die eine durch das Begriffspaar Lust und Unlust bezeichnete Hauptrichtung der Gefühlsqualität noch zwei andere, die gleichfalls durch je zwei einander entgegengesetzte Bezeichnungen festgelegt werden und deren jede wieder eine große Anzahl qualitativer Ver-

[1]) Grundriß der Psychologie S. 247.

[2]) Für Wundt vgl. außer den betreffenden Erörterungen in seinem Grundriß der Psychologie den Aufsatz Bemerkungen zur Theorie der Gefühle im fünfzehnten Bande seiner philosophischen Studien S. 149 ff., für Lipps z. B. S. 6 seines Werkes über Komik und Humor, Hamburg und Leipzig 1898, für Ziegler S. 109 ff. seines Buches „Das Gefühl", Stuttgart 1893.

schiedenheiten umfaßt: erregende und beruhigende, spannende und lösende Gefühle.

Es wird die Aufgabe langwieriger alle Hilfsmittel der Beobachtung heranziehender psychologischer Arbeit sein, die Streitfrage, um die es sich hier handelt, der Entscheidung näher zu führen, und es kann wiederum im Zusammenhange eines Buches wie des vorliegenden nicht versucht werden, etwas zu dieser Entscheidung beizutragen. Wie die Kontroverse augenblicklich liegt, halte ich mich für berechtigt, dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zu folgen und unter Gefühlen Zustände zu verstehen, die noch anderer qualitativer Verschiedenheiten als der durch die Worte Lust und Unlust bezeichneten fähig sind. Was die Dreiteilung Wundts anlangt, so treten ja Zustände der Spannung und Lösung, der Erregung und Beruhigung oft genug scharf und charakteristisch hervor; aber der Versuch, alle Gemütszustände nur unter Verwendung der drei Wundtschen Grundrichtungen in ihrer Qualität erschöpfend zu charakterisieren, scheint mir doch großen Schwierigkeiten zu begegnen. Außerdem stehen Spannung und Lösung, Erregung und Beruhigung dem Paare Lust und Unlust schwerlich ganz parallel. In Lust und Unlust spiegelt sich das Verhältnis, in dem ihre Anlässe direkt oder durch Vermittelungen zu dem Kern unseres Wesens stehen, ob sie ihm adäquat sind oder nicht, seinen Bedürfnissen und Trieben entsprechen oder nicht; und mir scheint, daß Lust und Unlust auch durch die Zustände der Erregung und Beruhigung, der Spannung und Lösung erst hervorgerufen werden können, sodaß also, wenn diese Zustände als Gefühlsqualitäten zu betrachten sind, eine Abhängigkeit der Lust und Unlust von diesen anderen Gefühlsqualitäten anerkannt werden muß.

Die Erörterungen über das Verhältnis zwischen der

Gefühlswirkung einer Vorstellung und ihrem Reiz für die Aufmerksamkeit, die ich vorhin im Auge hatte, berücksichtigen nur die Qualitäten Lust und Unlust, und so können wir, wenn wir unseren Begriff des Gefühls nicht gleichfalls auf die Qualitäten Lust und Unlust beschränken, uns nicht einfach damit begnügen, auszusprechen, was sich aus diesen Erörterungen ergibt, daß der Reiz einer Vorstellung für die Aufmerksamkeit und ihre „Gefühls"- das heißt Lustwirkung oder Unlustwirkung eng zusammenhängen, sondern wir hätten uns auch die Frage vorzulegen, wie es in dieser Beziehung mit den übrigen Gefühlsqualitäten steht. Augenblicklich aber, da auch die Forscher, die solche andere Qualitäten annehmen, über deren Klassifizierung nicht einig sind — Lipps nennt andere Klassen, als Wundt — und bei dem Mangel an Vorarbeiten ist es nicht möglich, diese Frage kurz zu erledigen und wir müssen uns auf einige wenige Bemerkungen beschränken.

Sicher ist also zunächst, daß die Lustwirkung einer Vorstellung und ihr Reiz für die Aufmerksamkeit auf das Engste zusammenhängen, sodaß mit der einen auch der andere wächst und abnimmt. Auch wo die Lust erst durch die Zustände der Erregung, Beruhigung u. s. w. hervorgebracht wird, kommt der ihr entsprechende Reiz für die Aufmerksamkeit unmittelbar den jene Zustände hervorrufenden Vorstellungen zugute. Aber auch Vorstellungen, die eine starke Unlust erregen, fesseln unsere Aufmerksamkeit; die im ersten Kapitel erwähnte Conrad'sche Schilderung des „Tropfens Unrat" hat mich z. B. längere Zeit belästigt. Es fragt sich, ob wir auch unser Verhalten zu solchen Vorstellungen, das ja zu unserer bisherigen Beschreibung der ästhetischen Anschauung völlig zu stimmen scheint, als ästhetische Anschauung wollen gelten lassen. Die Frage ist in dem Falle, wo es sich um eine immer wieder von selbst

sich aufdrängende Vorstellung handelt, wohl mit Aussicht auf allgemeine Zustimmung dahin zu beantworten, daß hier von ästhetischer Anschauung keine Rede sein könne. Jedes neue Auftauchen einer solchen Vorstellung veranlaßt uns schließlich geradezu zu Klagen über unseren augenblicklichen Bewußtseinszustand und wir suchen auf jede Weise unsere Aufmerksamkeit abzulenken, die quälende Vorstellung zu unterdrücken. Eine volle Herrschaft gewinnt also eine solche Vorstellung — außer in Fällen ausgesprochener Krankheit — überhaupt nicht. Einen solchen geteilten Zustand, der uns geradezu ans Pathologische zu grenzen scheint, werden wir als ästhetische Anschauung nicht anerkennen wollen. Indem wir die Frage so entscheiden, gewinnen wir für den Zustand der ästhetischen Anschauung ein neues Merkmal, nämlich daß er nur besteht, wenn wir uns der Fesselung unserer Aufmerksamkeit an die betreffenden Vorstellungen nicht geradezu widersetzen. Betrachten wir nun den Fall, daß uns eine solche Vorstellung, die an sich Unlust herausfordert, im Zusammenhange einer Dichtung begegnet. Da kann sie in Beziehungen zu anderen Vorstellungen stehen, die ihr eine Wirkungsmöglichkeit nach der Seite der Lust hin verschaffen, und es wird auf die Natur des Lesers ankommen, welche der beiden Wirkungsmöglichkeiten zur Geltung kommt. Der Tropfen Unrat erfreute einen medizinischen Freund von mir, weil er ihm zu dem ganzen widerlichen Eindruck der betreffenden Romanfigur vorzüglich zu passen schien; für mich kam dieser Gesichtspunkt gar nicht zur Geltung, und obgleich ich auf ihn aufmerksam gemacht worden bin, verschwindet er mir auch jetzt bei wiederholter Lektüre vor der grassen Unlustwirkung. Mir weckt also diese Vorstellung auch in ihrem dichterischen Zusammenhange jenes Widerstreben, ich lese möglichst schnell über die Sache weg, und werde auch hier sagen

können, daß ich mich der Vorstellung gegenüber nicht im Zustande der ästhetischen Anschauung befinde.

Stark an eine Dichtung zu fesseln pflegt uns eine Erwartung, eine Spannung, ein Wunsch und dergleichen, womit wir die Entwickelung einer Handlung, die allmähliche Enthüllung eines Geheimnisses u. s. w. begleiten. Dabei ist nun die Eigentümlichkeit zu bemerken, daß unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die Vorstellungen gerichtet wird, die uns die Erwartung u. s. w. erregen, sondern auch auf die ganzen kommenden Massen, innerhalb derer eine die Spannung lösende Vorstellung erscheinen könnte. Bringen diese Massen nun nicht selbst neue Reize für die Aufmerksamkeit, so verhalten wir uns zu ihnen nicht anders, als wir uns zu einer ganzen Dichtung verhalten, wenn wir sie aus einem außerhalb gelegenen Grunde lesen, und wir werden konsequenterweise sagen müssen, daß wir uns ihnen gegenüber nicht im Zustande der ästhetischen Anschauung befinden. Indessen sehr nahe verwandt mit dem Zustande der ästhetischen Anschauung ist allerdings unser Verhalten zu solchen Massen: der inneren Beschaffenheit nach, weil auch hier unsere Aufmerksamkeit nur auf die Vorstellungen selbst gerichtet ist, und der Entstehungsart nach, weil es doch wenigstens bloße Vorstellungen der Dichtung selbst sind, die hier die Aufmerksamkeit lenken. Wenn freilich der Dichter im Vertrauen auf die einmal erregte Spannung gar zu viele nur exponierende, für den Moment an sich gleichgültige Angaben macht, so wird sich unser schließlich eine Ungeduld bemächtigen, die sich beim Leser in einem Vorausblättern und Überschlagen äußern kann.

Konnten wir hier die oben angegebene Frage für das Gefühl der Spannung noch beantworten, so wage ich es dagegen nicht, über die Frage, wieweit andere Gefühlsqualitäten

abgesehen von der durch sie erst bewirkten Lust oder Unlust, die Aufmerksamkeit auf die sie hervorbringenden Vorstellungen zu richten imstande sind,[1]) mich im einzelnen zu äußern. Nur das scheint mir sicher zu sein, daß solche andere Qualitäten für sich genommen neben der Lust und Unlust in der uns hier interessierenden Beziehung nur eine geringe Rolle spielen. Da die Unlust, wie wir eben gesehen haben, dem Zustande der ästhetischen Anschauung feindlich ist, so haben wir in der Lustwirkung, die die vom Dichter erregten bloßen Vorstellungen mit sich führen, jedenfalls das weitaus wichtigste Element aus dem Kerne unseres ästhetischen Verhaltens anzuerkennen. Die Spannung, soweit sie nicht den sie erregenden Vorstellungen selbst zugute kommt, ist ein streng genommen außerästhetisches, aber dem ästhetischen Verhalten doch nur wenig fremdes Mittel zur Fesselung unserer Aufmerksamkeit und außerdem eine Vorbedingung für das Eintreten der mit ihrer Lösung verbundenen Lust.

Der Ausgangspunkt, von dem wir zu unserer auf den letzten Blättern gegebenen Beschreibung der ästhetischen Anschauung gelangten, war die Vergleichung dieses Zustandes mit unserem Verhalten bei der Lektüre eines Werkes, in dem wir eine Vermehrung unseres Wissens durch die Resultate fremder Forschungen zu finden hofften. Die Beschreibung genügt auch, um die ästhetische Anschauung von anderen Betrachtungsweisen zu unterscheiden, die wir auf ein sprachliches Werk anwenden können. Ist es uns selbst nach irgend einer

[1]) Da ich die Frage, ob die Gefühle selbst oder auch ihnen erst zu Grunde liegende Verhältnisse die Aufmerksamkeit lenken, oben unentschieden gelassen habe, so müßte ich mich eigentlich umständlicher ausdrücken; doch wird man die hier und im folgenden gelegentlich angewandte einfachere und wohl unschädliche Formulierung verzeihen.

Richtung Objekt der Forschung, so bleiben wir schon in der Feststellung der Beobachtungsthatsachen nicht bei unseren Vorstellungen stehen, sondern wir behaupten, daß ein von unserer Vorstellung unabhängiges Objekt einer künftigen Beobachtung dasselbe Bild zeigen wird, das wir angeben, und das befriedigende Bewußtsein, mit dem Objekt fertig zu sein, ist nichts anderes, als die Gewißheit, daß zunächst wir, dann aber auch ein anderer mit denselben Hilfsmitteln arbeitender Beobachter ihm nicht mehr abgewinnen kann. Schon hier also tritt neben unsere Vorstellung immer der Gedanke an die Möglichkeit anderer auf dasselbe Objekt bezogener. Wie wir dann bei weiterer Arbeit unsere Schlüsse peinlich prüfen und alle in ähnlichen Fällen von uns selbst gewonnenen oder von anderen überlieferten Erfahrungen heranziehen und wie uns das immer wieder von den in der Dichtung gegebenen Vorstellungen abführt, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Unserem wissenschaftlichen Interesse war die Darstellung fremder Forschungen ein Mittel zum Zweck und wir können das betreffende Werk ausdrücklich auf seine Brauchbarkeit für diesen Zweck beurteilen. Eine solche Beurteilung ist auch unter Voraussetzung eines anderen Zweckes möglich; z. B. könnte ein moralisches Gedicht daraufhin geprüft werden, ob es geeignet sei, im Leser tugendhafte Gesinnungen zu stärken. Je nach dem Ausfall der Prüfung wird das Gedicht Wohlgefallen oder Mißfallen erregen. Aber diese Gefühle gehören nicht zu denen, die für die ästhetische Anschauung charakteristisch sind, denn sie kommen nur zustande, indem wir das Werk mit jenem vorausgesetzten Zwecke vergleichen; die Aufmerksamkeit auf das Werk selbst fesseln können sie nicht, weil sie sofort verschwinden, wenn die Aufmerksamkeit jenen Zweck außer Acht läßt. Nur wenn wir über die Zweckmäßigkeit ein so instink-

tives Urteil hätten, daß diese Beziehung im Bewußtsein wirksam würde ohne daß doch der Zweckgedanke selbst hervorzutreten brauchte, würden die erregten Gefühle den in der Dichtung gegebenen Vorstellungen ohne weiteres zugute kommen; ein solch instinktives Urteil über die Zweckmäßigkeit eines sprachlichen Werkes haben wir aber wenigstens im allgemeinen sicher nicht. Höchstens könnte man vielleicht annehmen, daß sich in der Seele eines Fachmannes, eines Pädagogen oder Rechtsanwalts etwa, ein Typus von der zweckmäßigsten Form der ihn angehenden sprachlichen Werke bildete und daß dann die Übereinstimmung eines solchen Werkes mit diesem — selbständig nicht zum Bewußtsein kommenden — ein für allemal gebilligten Typus ein Wohlgefallen erregte, das ich allerdings als ein ästhetisches anerkennen würde.

Manche Dichtungen enthalten gewisse Antriebe für den Leser, aus der ästhetischen Anschauung herauszutreten nach einer Richtung hin, die dem Dichter als Zweck vorgeschwebt hat oder haben könnte. Bisweilen braucht der Dichter direkt Imperative wie etwa Heinrich von Kleist in seinem Kriegslied Germania an ihre Kinder: Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht! Aus dem Zustand der ästhetischen Anschauung trete ich sofort heraus, wenn ich diese Worte wirklich als einen an mich gerichteten Befehl auffasse, denn bei einer solchen Auffassung wird meine Aufmerksamkeit von den Worten des Dichters abgelenkt: es faßt mich die Ungeduld, ans Werk zu gehen, oder die Sorge, wie ich es vollbringen werde u. s. w. Notwendig ist aber ein Heraustreten aus der ästhetischen Anschauung auch gegenüber einer solchen direkten Aufforderung des Dichters nicht, und ich selbst genieße Kleists Verse rein ästhetisch als den Ausdruck eines furchtbaren und energischen Wollens, das ich gerne

nacherlebe. Kaum kann man sich vorstellen, daß ein echter Dichter, wenn er solche Verse schreibt, anders zu ihnen stehen sollte; aber er kann vorher oder nachher mit seinem Gedicht den Wunsch verbinden, daß es das Handeln der Leser und Hörer beeinflussen möge. In solchem Falle sind ihm gewiß die Leser, die in der angegebenen Weise aus der ästhetischen Anschauung heraustreten, lieber als solche, die darin verweilen, das heißt, bei denen sich zwischen seinen Worten und ihrem künftigen Thun, wenigstens während sie das Gedicht lesen, gar keine Beziehung herstellt.

Die ausdrückliche Ankündigung eines außerästhetischen Zwecks enthält auch etwa Geibels dramaturgische Epistel. Aber auch Werke, die nicht so ausdrücklich auf einen solchen Zweck hinweisen, können doch ganz ähnlich wirken. Eine moderne Elendschilderung kann ohne weiteres den Leser zu der die ästhetische Anschauung durchbrechenden Frage treiben: Was sollen wir thun?

Ob nun allen solchen Werken gegenüber die ästhetische Anschauung zerbricht, hängt von verschiedenen Umständen ab. Einmal von der mehr oder weniger zur ästhetischen Anschauung gestimmten Natur des Lesers; ferner von der größeren oder geringeren Aktualität des Dargestellten; und endlich auch davon, wie stark die Faktoren in der Schilderung des Dichters sind, die unsere Aufmerksamkeit auf sie selbst konzentrieren, und ein inneres Widerstreben in uns nicht aufkommen lassen.

2. Der Eindruck der Lebenswahrheit.

Wir können über eine Schilderung oder Erzählung, die wir durchaus im Zustande der ästhetischen Anschauung gelesen haben, nach dem Schlusse unserer Lektüre das Urteil abgeben, daß sie uns den Eindruck der Lebenswahrheit gemacht habe.

Da wir, wie im vorigen Abschnitt festgestellt wurde, in diesem Zustande nicht neben den Angaben des Dichters hinausblicken, also sie auch nicht mit uns etwa bekannten Urbildern seiner Darstellung ausdrücklich vergleichen, so ergibt sich das Problem, wie uns denn jener Eindruck entsteht. Auf dasselbe Problem weist uns mit noch größerer Macht die Thatsache hin, daß uns auch solche Darstellungen des Dichters lebenswahr erscheinen können, zu denen uns ein Urbild durch unsere bisherige Erfahrung nicht bekannt geworden ist. Wenn ich z. B. Shakespeares Othello sehe, so habe ich von dem Verhalten des Othello den Eindruck der Lebenswahrheit auch in und nach der Mordscene, obgleich ich doch noch keinen Mörder während und nach der That beobachtet habe, geschweige denn speziell einen Mörder von dem Charakter des Othello.

Nun ist der Eindruck der Lebenswahrheit nicht nur davon abhängig, daß der Dichter ein Stück Wirklichkeit richtig — soweit wir eben gerade die Wirklichkeit zu erfassen vermögen — wiedergibt, sondern es spielen noch andere Momente mit, ja es kann uns vermöge dieser anderen Momente eine Dichtung lebenswahr erscheinen, die von der Wirklichkeit stark abweicht. Wir beschränken uns indessen vorläufig auf die Frage, wie die Wirklichkeitstreue einer Darstellung von uns im Zustande der ästhetischen Anschauung wahrgenommen werden kann und untersuchen diese Frage zunächst für den Fall, daß die Darstellung mit Inhalten unserer bisherigen äußeren Erfahrung oder deren Ergänzung durch Berichte anderer übereinstimmt. Zur Erklärung dieses Falles haben wir uns auf die Erörterungen zu stützen, die neuerdings von mehreren Seiten über das Erkennen und das Wiedererkennen von Objekten veröffentlicht worden sind.[1])

[1]) Vgl. den Aufsatz von Erdmann im zehnten Bande der Viertel-

Das Wiedererkennen eines individuell bestimmten Objekts oder Ereignisses spielt zwar in unserem Genuß einer Dichtung nur eine geringe Rolle, es muß aber schon deshalb hier besprochen werden, weil der Vorgang sich verhältnismäßig leicht darlegen läßt und diese Darlegung den folgenden Erörterungen über das bloße Erkennen zu gute kommen wird. Wenn wir nun ein einfaches Objekt z. B. eine Farbennüance als ein bereits einmal von uns gesehenes unmittelbar wiedererkennen, so geschieht das fast immer, ohne daß eine der früheren Wahrnehmung entsprechende Erinnerungsvorstellung im Bewußtsein hervortritt, ja oft so, daß überhaupt keine andere Vorstellung, nicht einmal der Name des Objekts, auftaucht. Wir sind genötigt anzunehmen, daß Residuen der früheren Wahrnehmung durch den neuen Eindruck allerdings erregt werden, aber nicht neben ihm selbständig zum Bewußtsein kommen, sondern sofort mit dem neuen Eindruck verschmelzen und mit ihm zusammen die neue Wahrnehmung bilden. Durch die Mitwirkung dieser Residuen erhält die neue Wahrnehmung das, was Höffding ihre Bekanntheitsqualität genannt hat. Über die genauere Bestimmung der Vorgänge, durch welche diese Bekanntheitsqualität zustande kommt, wird gestritten. Nach Höffding macht sich in ihr die größere Leichtigkeit bemerklich, mit der sich nach dem allgemeinen Gesetz der Übung bei Wiederholung ein Vorgang, hier also eine Wahrnehmung vollzieht. Andere Psychologen erklären die Erscheinung anders. Eine Vorstellung, die in unser Bewußtsein eintritt, bleibt darin nicht isoliert, sondern geht sofort Associationen ein mit anderen Vorstellungen, mit

jahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, den Aufsatz von Höffding im 13. und 14. Bande derselben Zeitschrift, und die Aufsätze von Lehmann Wundt und wieder Höffding im 7. und 8. Bande von Wundts Philosophischen Studien.

denen sie in Berührung kommt. Die in uns vorhandenen Vorstellungsresiduen oder Dispositionen stehen daher in einem diesen Associationen entsprechenden Zusammenhange mit einander dergestalt, daß, wenn eine von ihnen erregt wird, auch die anderen mit ihr associerten in einen Erregungszustand gerathen. Als eine Wirkung derartiger miterregter aus dem Zusammenhang, in dem die Wahrnehmung früher erfolgte, herrührender Dispositionen erklären Lehmann und Wundt die Bekanntheitsqualität, die die Wahrnehmung bei ihrer Wiederholung zeigt. Über das Verhältnis, in dem dabei die miterregten Dispositionen zum Bewußtsein stehen, äußert sich Wundt a. a. O. Band VII Seite 353. Er hat keine prinzipiellen Bedenken, die Wirkung erregten Dispositionen zuzutrauen, die unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, hält es aber nach manchen Beobachtungen für wahrscheinlich, daß die betreffenden Vorstellungen doch im Hintergrunde des Bewußtseins auftauchen.

Für eine genauere Diskussion der beiden eben angegebenen Erklärungen ist hier nicht der Ort. Daß die miterregten Dispositionen immer eine Rolle spielen, daß die von Höffding erwähnte Erleichterung der Wahrnehmung nicht unter Umständen genüge, um ihr die Bekanntheitsqualität zu geben, scheint mir nicht nachgewiesen zu sein. Deutlich hervor tritt dagegen die Wirkung der Miterregungen, wenn mir über den bloßen Eindruck der Bekanntheit hinaus zum Bewußtsein kommt, wann und wo ich die Wahrnehmung schon gemacht habe, und ebenso, wenn Objekte wiedererkannt werden, die sich nicht auf einen Blick übersehen lassen, sei es nun, daß das aus räumlichen Gründen unmöglich ist, sei es, daß es sich um Ereignisse handelt, die sich zum zweitenmal vor mir abspielen. Hier ist ein Wiedererkennen des Ganzen als Ganzen offenbar

nur dadurch möglich, daß sich einer der folgenden Vorgänge abspielt: Entweder, es werden durch die ersten Teilwahrnehmungen Dispositionen erregt, die durch die folgenden Teilwahrnehmungen bestätigt werden. Oder die Bewegung geht gewissermaßen rückläufig: die ersten Teilwahrnehmungen erregen keine zu den folgenden passenden Dispositionen, sei es nun, daß der aus der früheren Wahrnehmung herstammende Associationszusammenhang völlig gelockert ist, sei es, daß er gegenüber der größeren Festigkeit eines anderen, in den die ersten Teilwahrnehmungen gleichfalls verflochten sind, nicht zur Geltung kommt. Dann machen die folgenden Teilwahrnehmungen im ersten Augenblick nicht den Eindruck, mit den vorhergehenden zusammenzugehören, oder sie machen, wenn ein falscher Associationszusammenhang wirksam geworden ist, direkt den des Nichtzugehörenden. Aber sie erregen vielleicht ihrerseits Dispositionen auch des Vorhergehenden, die nun ihrerseits als zu den noch nicht aus dem Bewußtsein oder dem Bereich der erregten Dispositionen geschwundenen ersten Teilwahrnehmungen passend sich geltend machen. In diesem Falle kann es zu einem Zurücksuchen kommen, das vielleicht in einem Augenblick zum Ziele führt, vielleicht aber auch zu einem die Aufmerksamkeit absorbierenden Nachsinnen sich entwickelt. Endlich ist es noch möglich, daß die von beiden Seiten erregten Dispositionen für sich zu schwach sind, daß aber durch ihr Zusammenwirken doch der Eindruck der Zusammengehörigkeit beider Glieder sich ergibt.

Es muß nun aber noch betont werden, daß eine einmal durch mein Bewußtsein gegangene längere Reihe von Wahrnehmungen kaum jemals eine vollkommen entsprechende gleichmäßig ausgeprägte Reihe von Dispositionen in mir hinterlassen wird. Das Nebensächliche prägt sich weniger stark ein

und die daher stammenden Dispositionen treten daher später weniger leicht in Aktion oder verschwinden wohl auch ganz, und das Gleichförmige — z. B. die einzelnen Bewegungen eines längeren Spazierganges oder die einzelnen Bäume des Waldrandes, an dem ich vorüberkomme — schwimmt zusammen. So erklärt es sich, daß ein früher von mir erlebter Vorgang, dessen ich mich erinnere, dabei sehr viel schneller an meinem Bewußtsein vorüberzieht, als er voreinst in Wirklichkeit sich abspielte und zwar auch dann, wenn ich mich bemühe, ihn mir in allen Einzelheiten zu vergegenwärtigen. — Wenn wir trotzdem imstande sind, die Reihenfolge der uns in Erinnerung gebliebenen Episoden, auch wenn sie durch keine innere Ordnung bestimmt ist, richtig zu reproduzieren, so muß zur Erklärung dieser Thatsache wohl angenommen werden, daß sich zwischen diesen Episoden über die ausgefallenen Glieder hinweg Associationsfäden gesponnen haben. Sehen wir ein Ballet zum zweitenmal, so werden wir es gar nicht in jedem Moment wirklich wiedererkennen, denn die Residuen vieler Einzelwahrnehmungen sind zu schwach, um noch das Wiedererkennen zu vermitteln; aber die Hauptsituationen in ihren Grundzügen und ihrer Reihenfolge erkennen wir wieder.

Wird der einmal von uns wahrgenommene Vorgang nicht selbst vor unseren Augen wiederholt, wie eben vorausgesetzt wurde, sondern nur berichtet, so kann dieser Bericht, auch wenn wir ihn zum erstenmal hören, uns doch denselben Eindruck der Bekanntheit machen, und zwar selbst dann, wenn dabei keine den ursprünglichen Wahrnehmungen entsprechenden Erinnerungsvorstellungen in unserem Bewußtsein hervortreten. Zu stande kommen kann aber dieser Eindruck offenbar nur dadurch, daß doch die Residuen jener Wahrnehmungen durch die Worte des Berichts erregt werden. Daß diese nun für sich

eine Wirkung im Sinne der Bekanntheitsqualität ausüben, wird nach allem Vorhergehenden nicht überraschen: sind sie es doch, die diese Qualität den wiederholten Wahrnehmungen vermitteln. Wenn wir aber unter den genannten Umständen auch den ganzen Verlauf als den früher von uns wahrgenommenen wiedererkennen, so läßt sich das nur durch die Annahme erklären, daß auch diese bloßen erregten Dispositionen, die nicht zum Auftauchen ihnen entsprechender Vorstellungen im Bewußtsein führen, doch die Macht haben, ihrerseits miterregend auf andere Dispositionen zu wirken, und daß uns das Passen oder Nichtpassen der anderen Berichtworte zu diesen miterregten Dispositionen zum Bewußtsein kommt.[1])

Vom Wiedererkennen unterscheidet sich das bloße Erkennen so, daß es sich dabei nicht um die Identifikation eines individuell bestimmten Objekts, sondern um die Einreihung eines Objekts in eine bestehende Gruppe handelt. Doch ist diese Beschreibung des Unterschiedes eine begriffliche: der erste Eindruck eines Objekts, das ich nur „erkenne", braucht kein merklich anderer zu sein, als der eines solchen, das ich „wiedererkenne". Auch das bloß Erkannte erscheint eben bis zu einem gewissen Grade als bekannt, und je kleiner und mir geläufiger die Gruppe ist, zu der es gehört, und je eindeutiger es sich dieser Gruppe eingliedert, um so näher rückt diese Bekanntheit

[1]) Manche Psychologen werden die Rolle, die ich hier den bloßen, unterhalb der Schwelle des Bewußtseins bleibenden erregten Dispositionen zuschreibe, lieber Vorstellungen zuerteilen wollen, die, wenigstens flüchtig, im Hintergrunde des Bewußtseins auftauchen. Für den Punkt, um den es sich gerade hier handelt, ist diese Meinungsverschiedenheit gleichgültig; ich möchte aber doch nochmals — cf. Kap. 1 — betonen, daß ich sicher oft Sprache verstehe, ohne daß ich von solchen Vorstellungen im Hintergrunde meines Bewußtseins etwas bemerken könnte.

der eben beim Wiedererkennen genannten Bekanntheitsqualität. Erst das stärkere Zurgeltungkommen miterregter Dispositionen gibt oft ein Merkmal dafür ab, ob mir der Gegenstand als Individuum oder als Exemplar seiner Gattung geläufig ist.

Wir können für das Erkennen auf die beiden schon oben beim Wiedererkennen genannten Erklärungen zurückgreifen. Bietet, wie Höffding betont, die durch die frühere Wahrnehmung herbeigeführte Übung eine uns merkliche Erleichterung bei der Wiederholung derselben Wahrnehmung, so könnte eine solche Erleichterung auch wohl zu Gunsten einer zwar nicht genau übereinstimmenden, aber doch ähnlichen Wahrnehmung eintreten. Diese Erleichterung kann freilich nur bewirken, daß der Eindruck mich überhaupt nicht fremdartig anmutet, die spezielle Einordnung in eine bestimmte Gruppe kann wieder nur durch miterregte Dispositionen erfolgen. Bei der Behandlung des Wiedererkennens haben wir uns diese Miterregung so erklärt, daß Residuen der früheren Wahrnehmung, die mit dem neuen Eindruck übereinstimmte, durch ihn erregt werden und ihrerseits die durch Berührungsassociation mit ihr verbundenen weiteren Dispositionen erregen, während sie selbst mit dem neuen Eindruck verschmelzen. Diese Erklärung läßt uns nun für den Fall, daß wir ein noch nie wahrgenommenes einfaches Objekt erkennen, etwa eine Farbennüance als rot, im Stich, denn es gibt hier ja keine übereinstimmende frühere Wahrnehmung. Man muß entweder annehmen, daß die neueintretende Farbennüance die ihr in der Empfindungsreihe naheliegenden schon bekannten erregt, auf diese Weise eingeordnet wird und den Namen „rot" reproduziert, oder daß eine solche Reproduktion nicht nur von den ursprünglich durch Berührungsassociation mit dem Worte verbundenen Farbennüancen, sondern auch von einer diesen

nur ähnlichen neueintretenden Nüance ohne weiteres erfolgen kann.[1]) Bei zusammengesetzten Objekten wird man wohl meist einzelne Elemente nachweisen können, die mit solchen anderer Wahrnehmungen übereinstimmen, und so die Einordnung bewirken; ob das aber immer der Fall ist, scheint mir zweifelhaft.

Die früheren Wahrnehmungen, deren Residuen einer neuen Wahrnehmung entgegenkommen, können unter einander und mit der neuen Wahrnehmung mehr oder weniger übereinstimmen. Von dem Falle, daß ich einen Stuhl, der nach derselben Fabrikschablone gearbeitet ist, wie meine eigenen, als zu eben diesem Typus gehörend erkenne, führt eine lange Stufenleiter zu dem entgegengesetzten, wo ein neues Objekt soweit abweicht von allem bisher Gesehenen, daß es nur mühsam eingegliedert werden kann. Wer noch niemals einen Kaktus gesehen hat und nun plötzlich etwa einem nichtblühenden Kugelkaktus gegenübersteht, der hat für ihn nur die eine Rubrik „Pflanze", in die er ihn einordnen kann, und er wird es nur zweifelnd und zögernd thun und vielleicht erst auf Grund einer genaueren Untersuchung.

Psychologisch in uns repräsentiert ist eine solche Rubrik durch einen großen Associationszusammenhang. Dieser ist für „Pflanze" bei den meisten Menschen ungezwungenerweise nicht so umfangreich, wie der botanische Begriff: auch mir ist es nicht geläufig, einen Baum, einen Strauch, ja selbst ein Moos ohne weiteres als Pflanze zu bezeichnen. Der Associationszusammenhang umfaßt alle in uns noch vorhandenen — den ursprünglichen Bildern gegenüber wahrscheinlich lückenhaft und unbestimmter gewordenen — Residuen der Wahrnehmungen

[1]) Vgl. zu diesen beiden Annahmen Erdmann a. a. O. S. 401 ff. und Külpe im Grundriß S. 194 ff.

von Exemplaren, die mir zu einer Gattung zusammenzugehören schienen, und der aus Berichten über solche stammenden Anschauungen; solche Eigentümlichkeiten, die sich mit großer Regelmäßigkeit bei den einzelnen Wahrnehmungen und Berichten wiederfinden, bilden dabei gleichsam die Knotenpunkte des ganzen Gewebes. Sie brauchen nicht gerade in jeder Wahrnehmung u. s. w. gegeben zu sein: was mir, dem Nichtbotaniker bei „Pflanze" zuerst in den Sinn kommt, ist das Herauswachsen aus der Erde, die Gliederung in Stengel und Blätter, die grüne Farbe, gewisse Formen, die mir den Eindruck der Biegsamkeit geben, und doch habe ich schon Pflanzen gesehen, die aus der Erde genommen waren und deren vertrocknete Blätter braune Farbe zeigten; bei manchen Grasarten fehlen die Stengel und der Kugelkaktus zeigt Formen, denen auch der Eindruck der Biegsamkeit abgeht. Aber doch die meisten mir einzeln zum Bewußtsein gekommenen Wahrnehmungen zeigten jene Eigenschaften, und die anderen zeigten wenigstens die eine oder die andere. Durch diese Übereinstimmung haben sie sich überhaupt zu einer Gruppe zusammengeordnet; später sind sie dann noch durch ihre gemeinsamen Beziehungen zu dem Worte „Pflanze" und durch anderes in ihrem Zusammenhange gefestigt. Es ist uns niemals möglich, den Inhalt des ganzen Associationszusammenhanges oder auch nur die hervorgehobenen herrschenden Kennzeichen in einer einzelnen anschaulichen Vorstellung zu vereinigen. Es kann allerdings eine solche Vorstellung recht unbestimmt sein, etwa nur etwas Grünes, Schmales, Vertikales und daneben ein paar grüne Flecke enthalten, und so in der That mögen unter Umständen die Vorstellungen aussehen, die beim Hören oder Sprechen des Wortes „Pflanze" gelegentlich im Hintergrunde unseres Bewußtseins auftauchen, auch mögen, wenn alles unter-

halb der Bewußtseinsschwelle bleibt, Dispositionen, die solchen unbestimmten Vorstellungen entsprechen, am stärksten erregt werden. Aber in solchen Vorstellungen und Dispositionen ist der Associationszusammenhang gar nicht wirklich vertreten; neben ihnen werden wenigstens oft noch viele andere, weit speziellere, erregt und sind beim Lesen oder Hören des Wortes „Pflanze" sofort bereit, in Aktion zu treten, und es haben auch, so unbestimmt jene Vorstellung ist, doch noch nicht einmal alle mir als Pflanzen geläufigen Objekte in einem solchen Schema Platz. Der ganze Associationszusammenhang lebt also nur als ein solcher in uns, als eine Bereitschaft, etwa zu Stengel und Wurzel, von denen ich höre, oder die ich sehe, auch Blätter vorauszusetzen, und zwar Blätter der verschiedensten Form, wenn Stengel und Wurzel mir nicht als die einer bestimmten Pflanzenart bekannt oder aus dem Bericht nicht als solche zu erkennen sind. Jede Einzelheit, Stengel, Blätter u. s. w. ist wieder für sich ein Associationszusammenhang, in dem sich viele Bilder durch ihre übereinstimmenden oder vielleicht auch nur ähnlichen Elemente zusammengeordnet haben.

Beschreibt mir nun ein Dichter eine Pflanze, für die mir ein ziemlich spezieller Associationszusammenhang zur Verfügung steht, also ein Exemplar einer mir geläufigen Gattung, so erfolgt das Erkennen in ähnlicher Weise, wie sie oben bei dem Wiedererkennen geschildert wurde. Freilich stehen beim Erkennen oft eine größere Anzahl von Dispositionen gleichberechtigt nebeneinander, für eine Rose z. B. außer den Residuen von Vorstellungen roter Blütenblätter auch solche von Vorstellungen gelber und weißer, und der Eindruck der Zusammengehörigkeit der Einzelheiten ist in solchen Fällen nicht so bestimmt und eindringlich, wie etwa beim Wiedererkennen;

aber er ist doch merklich, und ebenso wirken die vorhandenen Dispositionen ausschließend: wenn der Dichter Worte braucht, die zu ihnen schlechterdings nicht passen wollen, wenn er also eine Farbe oder Form angibt, die abliegt von allem, was ich an der betreffenden Blume selbst gesehen oder durch Hörensagen kennen gelernt habe, so werde ich leicht einen Ruck, ein Gefühl des Widerspruchs erleben, das mich vielleicht veranlaßt, den betreffenden Vorstellungen meine volle Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie so nachzuprüfen, wobei ich möglicherweise schließlich dem Dichter Glauben schenke und seine Angaben als eine Vermehrung meines Wissens hinnehme. Bleibe ich bei dem bloßen ersten Eindruck, so wird er mir eine Unterlage für das Urteil: das ist unnatürlich. Von dem Einfluß der Stimmung und ähnlichen, die uns unter Umständen wohl auch schwarze Rosen und dergleichen ohne weiteres annehmbar machen können, sehe ich hier einstweilen ab.

Oft ist natürlich eine Aussage durch einen bestehenden Zusammenhang nur noch viel unbestimmter vorbereitet, als in dem eben betrachteten Falle. Je komplizierter die Vermittelung des neuen mit dem schon vorhandenen sich gestaltet, um so weniger glatt geht das Verständnis vor sich. Wenn Haller beschreibt:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,

so kann ich, der ich die Blume nicht kenne, den Vers nur verstehen, indem ich im vollen Lichte des Bewußtseins mit einer gewissen Überlegung die Farben und Formen kombiniere; thue ich das nicht, so ist von einem inhaltlichen Verständnis des Verses bei mir keine Rede. Als Unterlage für die Beurteilung der Lebenstreue habe ich dieser Beschreibung gegenüber nur meinen ganz allgemeinen Associationszusammenhang „Blume“, und dieser enthält nur das Vorhandensein von

Blumenblättern überhaupt, aber nichts über deren spezielle Form und Farbe oder einen regelmäßig wiederkehrenden Zusammenhang zwischen beiden.

Ich habe vorhin hauptsächlich diejenigen in mir vorhandenen Einzelheiten des Associationszusammenhanges Pflanze hervorgehoben, die für den bloßen Anblick einer Pflanze charakteristisch sind; aber schon der Eindruck der Biegsamkeit ist im optischen Bilde an sich nicht unmittelbar gegeben. So umfaßt der Associationszusammenhang noch andere Einzelheiten, die mir der Geruch, der Geschmack, der Tastsinn erschließen; außerdem eine, die überhaupt nicht direkt wahrgenommen werden kann, sondern zu dem Sinnenbilde unwillkürlich hinzuergänzt wird, nämlich die Vorstellung des Lebens; dann auch noch solche, die nur durch genauere wissenschaftliche Beobachtung und Reflexion gefunden wurden.

Die Reflexion entwickelt endlich aus dem ursprünglichen Associationszusammenhange den Begriff der Pflanze. Sie thut das, indem sie die aus dem unkontrollierten Zusammenwachsen der Wahrnehmungen u. s. w. herrührenden Zufälligkeiten beseitigt, alle Merkmale für sich, in ihrem Zusammenhange, und in ihrem Verhältnis zu den Merkmalen benachbarter Begriffe sorgfältig nachprüft, und endlich einige Merkmale als die beherrschenden ausdrücklich hervorhebt. Alle diese Arbeit der Reflexion begleiten wir mit innerem Sprechen und auch die Resultate schlagen sich uns in sprachlicher Form nieder. Insolgedessen spielen als psychologische Repräsentanten eines völlig durchdachten Begriffes rein sprachliche Associationszusammenhänge eine große Rolle. Beschränkt ist indessen diese Rolle keineswegs auf die Begriffe. Das Sprechen steht in nahen Beziehungen zu unserem ganzen Vorstellungsleben und oft genug steigt bei einer Wahrnehmung die sprachliche Be-

zeichnung unwillkürlich in unser Bewußtsein, vielleicht sogar in der ausdrücklichen Form eines Urteils. Dazu kommt, daß wir häufig durch unseren Verkehr mit anderen Gelegenheit haben, solche Urteile auszusprechen oder anzuhören. So sind auch noch nicht von eigentlicher Reflexion durchgearbeitete Zusammenhänge von zahlreichen sprachlichen Formulierungen durchsetzt. Die Bedeutung dieser im Verhältnis zu der Bedeutung der ursprünglichen Wahrnehmungszusammenhänge wird bei den einzelnen Menschen verschieden sein: das Maß von Aufmerksamkeit und Unbefangenheit, mit dem sie sich die Objekte selbst ansehen, kommt hier in Betracht, aber auch die ursprüngliche Anlage ihres Gedächtnisses und die Richtung, in der dasselbe hauptsächlich ausgebildet ist. Ja, auch bei demselben Menschen mögen sich Verschiedenheiten ergeben, sodaß sich bei ihm etwa im Zustande geistiger Frische neben den sprachlichen Associationen die ursprünglichen Wahrnehmungszusammenhänge stark geltend machen, während sie im Zustande der Abgespanntheit mehr zurücktreten. Da doch meistens nur ein Teil der ursprünglichen Zusammenhänge sich in Wortassociationen niederschlägt, so wird der ganze Associationszusammenhang mit dem Zurücktreten der ersteren ärmer, und es mag den betreffenden Menschen geschehen, daß ihnen eine in einer Dichtung an sie herantretende Zusammenstellung unnatürlich erscheint, für die sie nur in ihren Wortassociationen keine Grundlage finden, während sie eine solche in ihrem Wahrnehmungszusammenhange wohl finden könnten. Die Macht der Wortassociationen geht sogar noch über den eben gemeinten Fall hinaus: auch mir würde es im ersten Augenblick befremdend klingen, wenn ich etwa den Satz hörte: Der Himmel leuchtete über dem Kirchturm in hellem Grün. Ich habe diese Farbennüance am Himmel oft beobachtet und ent-

sinne mich dessen sehr wohl, aber als Prädikat zu „Himmel" ist mir von Farbenbezeichnungen grün nicht geläufig. — Menschen, bei denen die Wortassociationen herrschen, befinden sich noch in einer zweiten Gefahr: die Sprache selbst hat ihre grammatischen oder syntaktischen Gesetze, und es mag geschehen, daß der Eindruck syntaktischer Korrektheit mit dem Eindruck inhaltlichen Verständnisses verwechselt wird. In solchem Falle erscheint der oben zitierte Hallersche Vers nur ästhetisch leer, nicht aber als unverstanden. Haben dann die einzelnen Worte einen starken Stimmungsgehalt, der im Augenblick gerade willkommen ist, so kann ein korrekt ausgedrückter, für den Betreffenden auf Grund seiner Erfahrung sonst wohl durchschaubarer Unsinn ruhig hingenommen, ja sogar als etwas besonders Schönes gepriesen werden.

Associationszusammenhänge, wie der oben beispielsweise geschilderte, liegen in großer Anzahl in uns bereit; auch z. B. das Bild eines bestimmten Milieu, einer bestimmten Kultur, ist ein solcher. Sie werden fester und exklusiver, soweit sie nicht nur auf eingeübten Associationen beruhen, sondern sich uns gesetzmäßige Beziehungen unter den Einzelheiten ergeben. Solche gesetzmäßige Beziehungen bestehen bei simultanen Objekten zwischen den Einzelheiten, welche die notwendigen Merkmale des betreffenden Begriffs repräsentieren. Für die Zusammenhänge, die der dichterischen Schilderung von Ereignissen entgegenkommen, spielen eine wichtige Rolle zunächst unsere Vorstellungen über die bei den betreffenden Ereignissen in Betracht kommenden Kausalverhältnisse. Wie wir überhaupt zur Vorstellung der Kausalität kommen, kann hier nicht erörtert werden; klar ist jedenfalls, daß diese Vorstellung äußerst wichtig ist für die Bildung der Associationszusammenhänge, in denen sich meine Erfahrungen über den Hergang irgendwelcher

Ereignisse niederschlagen. Habe ich bei einer Bootfahrt einmal das Umlegen des Steuerruders und die darauf folgende Änderung der Fahrrichtung als ein Verhältnis von Ursache und Wirkung begriffen, so sind von da an diese beiden Vorstellungen auf das festeste in mir verbunden und ihre Aufeinanderfolge in einer Dichtung wird mir einen Anklang jenes Eindrucks von Notwendigkeit geben, den ich bei dem ersten Auffassen des Kausalverhältnisses gewann. Wird der zweiten Vorstellung durch den weiteren Verlauf der Erzählung widersprochen, so sind damit die Grundlagen gegeben zur Entstehung entweder des Eindrucks, daß die Darstellung falsch sei, oder einer mehr oder weniger unruhigen Spannung, die sich erst löst, wenn eine zweite, die erste kreuzende, Kausalkette kenntlich wird. Die näheren Bedingungen für den Eindruck, den die Einführung dieser zweiten Kausalkette selbst macht, sollen später erörtert werden; für jetzt nur soviel, daß sie nur dann willig entgegengenommen wird, wenn sie nicht als ein in dem gerade vorliegenden Ganzen fremdes Moment erscheint.

Kausalverknüpfungen, die in der Dichtung vorkommen, brauchen nicht gerade dem Leser in dem betreffenden Zusammenhange schon bekannt zu sein, um ihm doch völlig einzuleuchten. Daß ein Mast, der vom Winde abgebrochen ist, nun auch umfällt, scheint jedem selbstverständlich, der nur weiß, was ein Mast ist. Aber es gibt hier eine Grenze. Hängt die Wirkung von komplizierteren, dem speziellen Gebiet angehörenden, dem Leser aber in ihrer Eigentümlichkeit und Wirksamkeit unbekannten Bedingungen, Einrichtungen u. s. w. ab, so kann der Dichter zwar auch für diesen Fall durch genaue Angaben über die Einzelheiten und Berufung auf allgemeine, bei dem Leser als bekannt vorauszusetzende, Gesetze ein Kausalverständnis bei diesem erzwingen, doch muß der Leser dann die einzelnen An-

gaben mit voller Überlegung kombinieren, er fühlt vielleicht Verlangen nach einer verdeutlichenden Zeichnung, kurzum er steht der Schilderung des Dichters nicht mehr als einer Dichtung, sondern als einer wissenschaftlichen Beschreibung gegenüber. Schon der Vorgang einer Bootsteuerung ist in seinem Zusammenhange so kompliziert, daß der damit unbekannte Leser einen Versuch des Dichters, den Vorgang unter Bezugnahme auf allgemeine mechanische Prinzipien, den Widerstand des Wassers u. s. w., im einzelnen zu schildern, als eine unbequeme Zumutung betrachten wird. In solchem Falle ist es ihm noch weniger störend, wenn er nur einfach vom Herumwerfen des Steuerruders und der darauf folgenden Wendung des Schiffes hört, denn schon aus seinem bloßen Wortverständnis ist ihm der Ausdruck Steuern, Steuerruder mit der Vorstellung einer Richtungsänderung so verbunden, daß ihm die berichtete Reihenfolge der Ereignisse mit einem gewissen Eindruck kausaler Notwendigkeit entgegentritt, auch wenn er den genaueren Zusammenhang nicht im geringsten kennt. Wir werden im nächsten Abschnitt Gelegenheit haben, noch einmal an diesen Punkt anzuknüpfen.

Neben den Vorstellungen von Kausalbeziehungen und ungefähr in derselben Weise, wie sie, kommen für die Auffassung von Berichten über Ereignisse, auch Vorstellungen von Zweckbeziehungen in Betracht. Auch sie können bei dem Sammeln von Erfahrungen einzelne Momente fest als innerlich zusammengehörig miteinander verknüpfen; so verknüpft ist in mir z. B. die Vorstellung scharfer, kleiner Kräuselwellen auf dem Wasser, die sich von der Seite rasch einem segelnden Boote nähern, mit der Vorstellung, daß der Steuernde das Boot stärker in den Wind dreht: das Manöver hat den Zweck, daß der herankommende Windstoß infolge der schrägeren

Stellung des Segels an diesem weniger Widerstand finde. Auch hier mögen allgemeinere Zweckvorstellungen Mittel werden, um auch bei unbekannten Gebieten der Erzählung wenigstens in ihren Grundzügen den Eindruck der Richtigkeit zu verschaffen. Von Börsengeschäften weiß ich fast nur, daß die Teilnehmer handeln, daß sie Geld verdienen und nicht herschenken wollen, und nur eine Darstellung, die mir den Eindruck macht, daß dieser Zweck verfolgt wird, bietet die Bedingungen, auf Grund derer ich sie als naturgetreu anerkennen kann. Auch hier wird der Dichter bei seinen mit der Sache nicht vertrauten Lesern wenig Dank ernten, wenn er versucht, komplizierte Bedingungen, unter deren Zwange der Zweck verfolgt werden muß, genau zu schildern und dem Leser so einen detaillierteren Eindruck der Zweckmäßigkeit zu verschaffen.

Im vorhergehenden Absatz haben wir unsere Kausalvorstellungen nur herangezogen, soweit sie sich auf physische Ereignisse beziehen; das Verhältnis von Ursache und Wirkung geht aber auch durch das geistige Leben hindurch. Nur allein diesem gehört dagegen das Verhältnis von Mittel und Zweck an. Die dichterische Darstellung eines Ereignisses kann ich auf ihre Richtigkeit mittels meiner Vorstellungen über Zweckmäßigkeit nur prüfen, soweit darin handelnde Menschen oder menschenähnliche Wesen oder allenfalls Tiere verflochten sind, und soweit ich überdies die Voraussetzung mache, daß alle diese Wesen die nötige Sachkenntnis, Geistesgegenwart und Energie haben, um das Zweckmäßige zu erkennen und zu thun, oder auch daß ihnen zweckmäßige Reaktionen auf die betreffenden Anlässe durch frühere Übung bereits mechanisch geworden sind. So werden wir also hinübergewiesen auf das psychologische Gebiet, und haben die Frage aufzunehmen, wie hier die Wirklichkeitstreue einer dichterischen Darstellung während des Zu-

standes der ästhetischen Anschauung sich uns bemerkbar machen kann.

Diese Frage ist im wesentlichen bereits durch die in den „Vorbemerkungen“ gegebenen Erörterungen beantwortet worden, nur handelte es sich dort um den Fall, daß wir die Bedingungen, unter denen ein bestimmtes, sich uns darbietendes, psychisches Leben sich entwickelt, und die Symptome, in denen es sich äußert, mit der ausdrücklichen Absicht betrachten, aus ihnen jenes psychische Leben in seiner Eigentümlichkeit und Gesetzmäßigkeit zu erkennen, und daß wir zu diesem Zwecke eine immer wiederholte Prüfung vornehmen können, während uns hier nur der Eindruck kümmert, der sich uns während des fortlaufenden ästhetischen Genusses bildet. Auch für diesen Eindruck aber müssen dieselben Momente in Betracht kommen, die für unsere wissenschaftliche Prüfung die Grundlage abgeben. Auch hier also handelt es sich vor allem um jenes Nacherleben, das einfacheren Fällen gegenüber ohne weiteres eintritt, bei schwierigeren und komplizierteren aber unter Umständen einer Führung bedarf. Diese kann der Dichter selbst geben, indem er in eigener Person, wie Wieland so oft, oder durch eine Figur der Dichtung einen Kommentar zu dem betreffenden Charakter oder seiner gerade vorliegenden Äußerung liefert, oder indem er wenigstens in einem besonders prägnanten Fall die Eigentümlichkeit des betreffenden Charakters so deutlich sich zeigen läßt, daß ein Übersehen nicht mehr leicht ist. Sicher ist das zuletzt genannte Mittel, wenn es allein angewendet wird, allerdings nicht; mancher Leser liest auch über solch einen Fall hinweg, ohne zu merken, worauf es ankommt. Merkt er es, so wird ihm das gewonnene Verständnis gerade bei einem komplizierteren Falle leicht in Gestalt eines ausdrücklichen, wenn auch nur flüchtig auftauchenden,

vielleicht nur in einzelnen abgeriſſenen Wortvorſtellungen angedeuteten Urteil zum Bewußtſein kommen; macht ſich dieſes im Bewußtſein ſtärker geltend, ſodaß es die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, ſo iſt der Genuß in die wiſſenſchaftliche Betrachtung übergegangen. Iſt ein ausdrückliches Urteil einmal erfolgt, ſo wird es leicht andeutungsweiſe, vielleicht auch nur in Dispoſitionen, die unter der Schwelle des Bewußtſeins bleiben, wieder auftauchen, wenn ich dieſelbe Stelle wieder leſe, oder wenn ich eine andere leſe, in der der betreffende Charakter ſich in derſelben Weiſe äußert.

Habe ich eine Stimmung, eine pſychiſche Entwickelung, ſo wie der Dichter ſie ſchildert, ohne Anſtoß nacherlebt, ſo bin ich geneigt zu dem Urteil, daß die Schilderung richtig war. Ein ſolcher einmal von mir durchlebter pſychiſcher Moment hinterläßt nun offenbar in mir, ganz abgeſehen von einem etwa auftauchenden Urteil, eine an den Namen oder ſonſtige äußere Zeichen der betreffenden Figur aſſociierte Dispoſition zur Wiederholung eines ſolchen Erlebens, die, ſolange ſie nicht durch die fortſchreitende Charakterentwickelung wieder aus der Aſſociation gelöſt iſt, einer neuen entſprechenden Situation des Charakters gegenüber ſofort in Bereitſchaft tritt, und, wenn ſie an den Angaben des Dichters keinen Anhalt zur Bethätigung findet, mir das Verhalten des Charakters als unnatürlich oder mindeſtens ſeltſam, einer näheren Erklärung bedürfend erſcheinen läßt. Eine Stütze finden ſolche Dispoſitionen, wie mir ſcheint, vor allem an Vorſtellungen des mimiſchen Ausdrucks der betreffenden Figur, ſei es, daß dieſe Vorſtellungen optiſcher Art ſind, ſei es, daß es ſich um reproduzierte Spannungs- und Lageempfindungen meines eigenen Körpers handelt. Die letztgenannten treten bei mir ſtärker hervor. Wenn ich an Richard den Dritten denke, ſo iſt es mir, als ob ich den

Kopf etwas vorstreckte, als ob die Muskeln meines Gesichtes sich spannten, und die Augen von unten her zwischen den etwas zusammengedrückten Lidern hervorsähen. Mit diesem Ausdruck schon ist eine bestimmte Art, auf die Situationen zu reagieren, gegeben. Für den Charakter des Kurfürsten im Prinzen von Homburg bietet mir die von Kleist selbst erwähnte Stirn des Zeus im angegebenen Sinne eine Stütze; und auch diese Stirn des Zeus schwebt mir weniger optisch vor, als in Gestalt von Lageempfindungen meines eigenen Kopfes.

Das Vorstehende bezieht sich auf die Entwickelung eines einzelnen Affektes, eines einzelnen Charakterzuges. Auch den Kampf zweier Charakterzüge miteinander können wir durch unser Nacherleben wohl kontrollieren; daß aber zwei bestimmte Charakterzüge in demselben Individuum zusammenliegen, ist für uns, wie in den Vorbemerkungen genügend auseinandergesetzt wurde, oft eine bloße zufällige Thatsache, und es kann uns in solchen Fällen einer dichterischen Charakterzeichnung gegenüber ein bestimmter Eindruck von Richtigkeit der Schilderung nicht entstehen. Es ist das aber nicht in allen Fällen so: schon unser Nacherleben, um bei diesem zunächst noch stehen zu bleiben, vermag gelegentlich zwei solche Züge als aus derselben Grundstimmung erwachsen zusammenzufühlen, oder auch als miteinander unvereinbar abzulehnen.

Bisweilen entsteht uns ein starker Eindruck von innerer Zusammengehörigkeit zweier Züge, ohne daß hierfür die legalen Grundlagen vorhanden sind. Wenn der Dichter uns den tapferen Helden auch als zärtlichen Familienvater zeigt, so begrüßen wir das mit Freude und begrüßen den zweiten Zug als willkommene Ergänzung des Charakters; aber hier und in anderen Fällen, wo eine „Gegenfarbe“ [1]) uns willkommen

[1]) Freytags Technik des Dramas. Dritte Aufl. S. 143.

ist, stehen wir unter dem Einfluß eines allgemeinen Menschheitstypus, der nicht psychologischer, sondern vielmehr ethischer Art ist. Wir werten im allgemeinen einen nur ganz einseitig angelegten Menschen niedriger, als einen solchen, der eine gewisse Fülle für den Menschen möglicher Anlagen in sich vereinigt. Einem starken Manne gegenüber drängt sich uns daher alsbald die Frage auf, ob er denn nicht auch eines zarteren Gefühles fähig sei, und bei einem anderen, dessen Weichheit wir kennen, suchen wir umgekehrt nach Zügen einer doch vorhandenen Energie. Wir thun das aber charakteristischerweise nur dann, wenn nicht die eine Eigenschaft so stark ausgeprägt ist, daß schon sie allein die betreffende Figur außerhalb unseres ethisch bedingten Menschheitstypus stellt: weder bei der krankhaften Weichheit Werthers, noch der verhärteten Bosheit Richards taucht uns das Bedürfnis nach der ergänzenden Gegenfarbe auf.

Unsere Fähigkeit des Nacherlebens reicht ziemlich weit; aber um sie in Thätigkeit zu setzen, dazu gehört ein gewisses Sichvertiefen in die Situation und die Äußerungen des betreffenden Charakters, wie sie bei fortlaufendem ästhetischen Genusse nicht bei jeder Figur möglich ist. In solchen Fällen stehen uns auch Figuren, die wir sonst wohl nacherleben könnten, mehr äußerlich gegenüber. Bis zu einem gewissen Grade haben wir aber auch über die Richtigkeit der Schilderung bei solchen Figuren ein unmittelbares Urteil, und zwar auf Grund vorhandener Associationszusammenhänge. Der erste heimtückische Blick Jagos weckt in mir den Associationszusammenhang „Intriguant", und dieser steht fortan für den Charakter bereit. Er enthält bestimmte Gefühle, Neid, Schadenfreude u. s. w., einen bestimmten mimischen Ausdruck, allerlei Erinnerungen an bestimmte Thaten, die ich von Intriguanten

kenne, endlich Wortassociationen: daß er anderen zu schaden sucht u. s. w. Jene Gefühle werden durch die Mimik des Schauspielers oder durch die Angaben des Dichters über solche Mimik und durch die Worte des Charakters andeutungsweise in mir wach, wenn auch nur für Momente, isoliert und bruchstückweise; die Mimik sehe ich direkt oder ersehe sie aus den Angaben des Dichters; auch jene Erinnerungen mögen hie und da der Darstellung ähnlicher Handlungen des Charakters entgegenkommen, und auch die Wortassociationen spielen mit und führen vielleicht auch hie und da zu einem der schon erwähnten flüchtigen abgerissenen Urteile. Was ein solcher Charakter beabsichtigt, merke ich normalerweise sehr bald, und ebenso leicht nehme ich wahr, ob er passende oder nichtpassende Mittel anwendet, denn deren Wirkung erlebe ich mit den anderen Charakteren, auf die sie berechnet sind, z. B. mit Othello.

Daß das Urteil auf Grund eines solchen auf der Erfahrung beruhenden Associationszusammenhanges unbestimmter ist und nicht so den Eindruck der Notwendigkeit mit sich führt, wie er bei einem völligen Nacherleben sich uns aufdrängt, ist in den Vorbemerkungen gesagt. Der eben erörterte Fall liegt noch verhältnismäßig günstig, denn es handelt sich eben um einen Charakter, den ich sonst wohl nacherleben könnte, wenn nicht gerade meine Aufmerksamkeit zu sehr nach anderer Richtung hin beschäftigt wäre. Ist also für den Charakter überhaupt ein Associationszusammenhang vorhanden, so enthält dieser aller Wahrscheinlichkeit nach Gefühle u. s. w., die ich wenigstens früher einmal im Zusammenhange eines solchen Charakters nacherlebt habe. Auch noch ein zweites kommt in Betracht: ich kann meine Aufmerksamkeit willkürlich auf den Charakter richten, ihn so durcherleben und meinen

allgemeinen Associationszusammenhang speziell ihm anpassen; bei einer erneuten Aufnahme steht er dann in dieser spezielleren Form dem Charakter gegenüber.

In anderen Fällen bietet mir Erfahrung und theoretische Kenntniß ein Schema, mit dem mein Nacherleben gar nichts mehr zu thun hat. Auch ein solches aber kann für den ästhetischen Genuß von Bedeutung sein. Als ich vor einigen Tagen in Hauptmanns „Schluck und Jau" las, wie der betrunkene und in seiner Betrunkenheit nach einem weiteren Viertelsquart Branntwein verlangende Jau Eifersucht gegen seinen Genossen Schluck äußert, erschien mir dieses sehr charakteristisch, aber nur, weil ich aus psychiatrischen Berichten weiß, daß mit dem chronischen Alkoholismus Eifersuchtswahn häufig verbunden ist.[1]) Die Herkunft meiner Kenntnis aus theoretischer Darstellung mochte Ursache dafür sein, daß es dabei in mir zu einem jener schon mehrfach erwähnten flüchtig angedeuteten, unterhalb des Aufmerksamkeitskreises schnell aufblitzenden Urteile kam, die genau zu beschreiben aus naheliegenden Gründen so schwer ist: es mag vielleicht nur das eine Wort „Eifersuchtswahn" gewesen sein; deutlich erinnere ich mich aber dabei, einen Eindruck des Wiedererkennens gehabt zu haben, der auf die Mitwirkung noch anderer dem Urteil angehöriger Vorstellungen oder Vorstellungsresiduen schließen ließ.

Eine ganz allgemeine psychologische Reflexion benutzt Friedrich Vischer als Obersatz, um die Charakteristik von Goethes Mephisto zu rühmen: er kann leben, denn er widerspricht sich; was fadengrade widerspruchslos ist, kann ja nicht leben, ist nur eine Linie, eine logische Kategorie.[2]) — Gewiß

---

[1]) Sommer, Diagnostik der Geisteskrankheiten S. 83 ff.

[2]) Goethes Faust S. 279.

kann ich diese Reflexion auf den Mephisto anwenden und mich darüber freuen, daß er ihr entspricht; daß aber während des ästhetischen Genusses selbst das hier angedeutete Moment irgend zur Geltung kommt, bezweifle ich. Es könnte das wohl nur so geschehen, daß die Reflexion während der Lektüre der betreffenden Stellen andeutungsweise in uns aufblitzte, so wie es eben bei dem Falle mit Hauptmanns Jau geschildert wurde; ich entsinne mich aber nicht, daß das bei mir jemals der Fall gewesen wäre, obgleich ich doch die Reflexion kenne. Wenn Mephisto vor Frau Marthe Schwerdtlein davonläuft mit den Worten: Nun mach' ich mich beizeiten fort! Die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort — so habe ich gewiß meine Freude an diesen Worten, aber nur, weil sie mir an sich treffend scheinen, nicht weil dem Mephisto, obgleich er weiß, daß er von Marthe nicht geheirathet werden kann, hier doch naiv bange wird. Nicht jede Feinheit eines dichterisch dargestellten Charakters also, die wir mit der Reflexion herausstifteln können, spielt auch im ästhetischen Genuß eine Rolle.

Wir haben die Momente geschildert, durch welche die Wirklichkeitstreue einer Dichtung sich uns bemerkbar machen kann.[1]) Wir sahen, daß diese Momente uns öfters im Stiche lassen: wo es sich etwa um ein mir unbekanntes Milieu, wie das Treiben an der Börse oder um eine mir unbekannte Geisteskrankheit handelt, vermag ich nicht zu sagen, ob die

[1]) Es sei noch bemerkt, daß mythische Figuren und Ähnliches gegenüber den uns hier interessierenden Fragen keine Sonderstellung einnehmen. Auch die Richtigkeit ihrer Darstellung wird beurteilt auf Grund unserer psychologischen Intuition und sonstigen allgemeinen Maßstäbe, sowie der speziell über sie überlieferten Vorstellungen. Glaube ich nicht an die Realität dieser Dinge, so kann allerdings sofort ein Gefühl des Widerspruchs sich geltend machen. Das Nähere im nächsten Abschnitt.

Schilderung im einzelnen richtig ist oder nicht. Ich bin aber durchaus geneigt, wo die Schilderung nicht direkt gegen mir bekannte Daten oder mir sonst für den Fall etwa zur Verfügung stehende Kontrollmittel verstößt, sie auf Treu und Glauben hinzunehmen. Klärt mich in einem solchen Falle ein Fachmann darüber auf, daß die Darstellung des Dichters falsch ist, so entsteht in mir ein mehr oder weniger starkes Unlustgefühl; daß es nur entstehen kann, wenn ich aus dem Zustande der ästhetischen Anschauung herausgetreten bin, ist ohne weiteres klar. Dieses Unlustgefühl ist interessant und wichtig genug, um hier noch etwas ausführlicher erörtert zu werden.

Die Ansprüche, die das Publikum außerhalb des Zustandes der ästhetischen Anschauung an die historische Richtigkeit einer dichterischen Darstellung stellt, sind je nach der vorhandenen ästhetischen Bildung verschieden. Unsere Kinder nehmen das Märchen als eine wahre Geschichte und sind unzufrieden, wenn sie erfahren, daß der Prinz und die Prinzessin, von denen man ihnen erzählt hat, nicht gelebt haben. Ebenso verlangte das Publikum in unseren mittelhochdeutschen Epen historische Wahrheit zu hören und die Dichter waren genötigt, auch wo sie eine Geschichte erfanden, diese doch für historische Wahrheit auszugeben und sich zur Beglaubigung auf eine Quelle zu berufen. Wir heutzutage verzichten auf die historische Wahrheit bei einer Geschichte, die der Dichter als von einer sonst unbekannten Person erlebt berichtet, wir sind sogar geneigt, ein ganzes erfundenes Weltbild hinzunehmen, wenn wir nur den Eindruck haben, daß der Dichter selbst es für nichts anderes ausgeben will. Aber jenes Unlustgefühl ist unter Umständen schon da, wenn wir erfahren, daß eine historisch bekannte Person in ihrem Charakter und

ihren Schicksalen falsch dargestellt ist, oder gar, daß ein örtlich und zeitlich datiertes Milieu nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt; und sicherer noch, wenn uns bekannt wird, daß ein Lyriker seine Klagen, die uns vielleicht bewegt haben, um des Effekts willen mit kalter Geschicklichkeit zurechtgemacht hat oder daß ein Dichter die erhabene und edle Weltanschauung, die er etwa in seinen Werken verkündet, mit vollem Bewußtsein erheuchelt und sich womöglich selbst darüber lustig macht.

Ein Grund für dieses Verhalten hängt mit unserem Erkenntnistriebe zusammen. Das Bild, das der Dichter mir gibt, erlischt nicht mit dem Ende der Dichtung, sondern es bleibt mir, und wenn es angeknüpft ist an Namen, die ich als Bezeichnungen von Objekten der Wirklichkeit kenne, so repräsentiert es mir, wenn ich mich nicht ausdrücklich dagegen wehre, dieses Stück Wirklichkeit; zu erfahren, daß ich da ein falsches Bild hatte, ist mir vermöge meines Erkenntnistriebes unangenehm. Als naiver Leser würde ich sogar jeden mir unbekannten Namen und jede sonstige Angabe einer Erzählung als die Wiedergabe einer Wirklichkeit auffassen, und nur vermöge einer heute allgemein angenommenen Konvention halte ich außerhalb des Zustandes der ästhetischen Anschauung das an jene Namen u. s. w. geknüpfte Bild getrennt von meinem Bilde der Wirklichkeit. Diese Konvention ist nun nicht ohne Grund: es leuchtet mir bei der geringsten Überlegung ein, daß die Wirklichkeit dem Dichter unmöglich in allen Einzelheiten die Handlungen, Ereignisse u. s. w. darbieten kann, die er braucht, um die beabsichtigten Wirkungen hervorzubringen, und daß er also notwendig fingieren muß. Eine ähnliche Reflexion liegt auch zu Grunde, wenn wir selbst bereit sind, dem Dichter bei der Schilderung historisch bekannter Personen eine gewisse Freiheit zu lassen und das von ihm gegebene

Bild nur mit Vorsicht unserem Wirklichkeitsbilde einfügen; immerhin wünschen wir hier wenigstens bei wichtigen Persönlichkeiten kein gar zu starkes Abweichen von der Geschichte, denn die vom Dichter gegebenen Vorstellungen bleiben doch an den historischen Namen associiert und können zu Täuschungen führen. Die Möglichkeit, daß wir wegen schon vorhandener Kenntnisse durch die falsche Darstellung aus der Illusion geworfen werden, gehört nicht in unseren jetzigen Zusammenhang. — Wo es sich um die Schilderung eines Milieus und ähnliches handelt, da versagt jene Reflexion: ganze Sitten und Gebräuche anders darzustellen, als sie gewesen sind, dazu ist kaum jemals ein genügender Grund vorhanden, und so wird sich die Konvention auch kaum jemals dahin entwickeln, daß das Publikum auch derartige Milieuschilderungen von seinem Bilde der Wirklichkeit fernhält. Wie schwer ich die Fälschung eines Milieus empfinde, das hängt von der Bedeutung ab, die das betreffende Milieu für mein Weltbild hat; am unangenehmsten ist es mir, erfahren zu müssen, daß der Dichter mir etwa das Leben in irgend einem Winkel Deutschlands falsch geschildert und mich dadurch zu einem falschen, das gegenseitige Verständnis erschwerenden Urteil über meine deutschen Landsleute veranlaßt hat.

Indessen mit dem bisher angegebenen ist jenes Unlustgefühl noch nicht völlig erklärt, auch ein persönliches Verhältnis zum Dichter kommt hier in Frage. Wir finden es anmaßend von ihm, daß er Dinge schildern wollte, die er nicht kannte, oder, wenn wir ihm die Kenntnis zutrauen und ein absichtliches Abweichen von der Wahrheit annehmen, wo wir ein solches nicht voraussetzten, fühlen wir uns in der beschämenden Rolle des Betrogenen, Hintergangenen. Es wird uns das um so ärgerlicher, je mehr wir uns im guten Glauben

an die Dichtung hingegeben haben. Gegenüber dem Lyriker, von dem wir hören, daß er seine herzbewegenden Klagen um des Effekts willen willkürlich gemacht habe, gegenüber dem Epiker oder Dramatiker, von dem wir erfahren, daß er der in seinen Werken hervortretenden edlen Weltauffassung selbst mit skeptischem Lächeln gegenüberstehe, faßt uns leicht etwas von jenem Ingrimm, der Kleists Helden verzehrt, wenn sie erkennen, ihr Gefühl in eine Pfütze geworfen zu haben. Das Beispiel von dem Lyriker führt uns aber noch etwas weiter: manchen Leser faßt ein leises Unbehagen darüber, daß er sein Mitleid an bloß erdichtete Leiden gewandt habe, auch dann, wenn er keine Veranlassung hat, zu bezweifeln, daß der Dichter wenigstens in der Phantasie die von ihm geäußerten Gefühle stark und ehrlich durcherlebt hat. Der Leser wird gut thun, dieses Unbehagen zu bekämpfen und sich zu diesem Zwecke klar zu machen, daß eine Phantasiesituation, die den Dichter wirklich ergreift, für diesen nichts willkürliches ist, sondern gerade weil sie in seinem Gefühlsleben eine so starke Resonanz findet, sich ihm aufdrängt, und daß also alles, was er ihr gegenüber fühlt, ebenso tief und echt aus seiner Individualität herausquillt, wie die Gefühle, die er wirklichen Situationen gegenüber hat. Doch wie dem sei, die Thatsache jenes Unbehagens läßt es uns nun auch verstehen, wenn ein Publikum von geringerer künstlerischer Ausbildung sich von dem Seelenleben fingierter Helden nicht rühren lassen will.

Die Unlustgefühle, von denen hier die Rede war, können, um es zu wiederholen, nicht entstehen, solange der Zustand der ästhetischen Anschauung vorhanden ist; wohl aber kann schon der bloße Verdacht, daß die Dichtung das Maß von historischer Wahrheit, das ich ihr gegenüber gerade verlange, nicht in sich birgt, mir das Hineinkommen in den Zustand

der ästhetischen Anschauung erschweren oder mich veranlassen, mich von vorneherein von der Dichtung abzuwenden. Ein unbefangener Genuß sentimentaler Heine'scher Gedichte ist für mich sehr schwer zu erreichen, weil ich überall zwischen den Zeilen die bösen Brantano'schen Worte zu sehen meine: Die dummen Gänse glauben mir alles.[1])

Für unser mittelalterliches Publikum und unsere Kinder[2]) kommen wohl nur die zuletzt erwähnten Momente in Betracht, die nicht mit dem Erkenntnistrieb zusammenhängen. Unseren Kindern zerstört man übrigens ein ganzes ihnen liebgewordenes Weltbild, wenn man ihnen den Glauben an ihre Märchen nimmt. —

Blicken wir von hier aus noch einmal zurück auf eine Bemerkung im ersten Kapitel. Es wurde dort erwähnt, daß auch, wenn es zu keinen anschaulichen Vorstellungen kommt, eine Dichtung einen entschiedenen Eindruck der Plastik in uns hervorrufen kann. Dieser Eindruck beruht dann, wie wir jetzt sagen können, darauf, daß sich eine Reihe möglichst eindeutig bestimmter, zusammen ein Objekt oder eine Handlung repräsentierender Dispositionen in einem starken Erregungszustande befindet und dadurch scharf aus der übrigen entweder gar nicht oder doch viel schwächer erregten Dispositionsmasse hervortritt. Wieweit der Dichter in der Zerlegung des Objektes oder der Handlung gehen muß oder darf, um noch den Eindruck der Plastik hervorzurufen, läßt sich im allgemeinen nicht feststellen. Einige wenige Angaben, die die wichtigsten Punkte scharf herausheben, können vollkommen genügen, um die Wirkung hervorzubringen; eine minutiöse, alle Einzel-

[1]) Vgl. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur S. 663.

[2]) Vgl. die hübsche Schilderung im zweiten Kapitel von Riehls Novelle „Abendfrieden".

heiten erwähnende Genauigkeit der Darstellung erweist sich jedenfalls als ungeeignet, eine Reihe von Dispositionen in der geschilderten Weise hervortreten zu lassen. Denn gerade die letzten Details in ihrem gegenseitigen Verhältnis zu einander verlangen zu ihrer genauen Festlegung eine unverhältnismäßig große Fülle von Worten und da solche Wortreihen doch nur wenig Gefühlsanregung enthalten, so entsteht sofort Langeweile, die Aufmerksamkeit läßt nach und damit wird auch die Lebhaftigkeit der unter der Schwelle des Bewußtseins sich vollziehenden Vorgänge beeinträchtigt.

Es wurde oben gesagt, daß der Eindruck der Lebenswahrheit nicht nur von einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung — soweit wir die Wirklichkeit kennen — abhängt. Zunächst ist hier die sogenannte innere Wahrheit einer Dichtung zu erwähnen. Den Eindruck innerer Wahrheit erhalten wir, wenn wir die uns gerade interessierenden Wirkungstendenzen, die in den einzelnen Elementen des vom Dichter dargebotenen Weltbildes liegen oder die wir ihnen wenigstens zuschreiben, ungestört ihre Wirkung ausüben sehen. Die innere Wahrheit ist nicht ohne ein gewisses Verhältnis zur Wirklichkeitstreue. Wenn und soweit ich einen Charakter nur durch mein Nacherleben als wahr erkenne, werde ich immer nur seiner inneren Wahrheit inne, die ich aber in diesem Falle mit gutem Recht der Wirklichkeitstreue gleichsetze; wenn ich eine Kausalkette sich ungestört abwickeln sehe, so stellt sich mir darin wiederum gleichzeitig Wirklichkeitstreue und innere Wahrheit dar. Das heißt, in beiden Fällen kann in der Wirklichkeit derartiges vorkommen, aber die Wirklichkeit ist nicht an diese einfachen Formen gebunden, sondern kann sie verwischen. Da ist die innere Wahrheit eine strengere Norm, und andererseits ist sie auch möglich, wo die Wirklichkeitstreue verletzt ist. Für meinen un-

mittelbaren Eindruck bedeutet die innere Wahrheit eine gewiſſe Selbſtverſtändlichkeit des Verlaufs, ſo daß ich, ſoweit ſie eben reicht, alles ſchon kommen ſehe. Allerdings iſt dies nur der Fall, wenn die einzelnen Wirkungstendenzen leicht erkennbar und mir völlig geläufig ſind: liegen ſie weniger auf der Oberfläche, ſo ſpielt die innere Wahrheit im bloßen erſten Eindruck kaum eine Rolle und erſt eine Reflexion enthüllt ſie mir. Die Reflexion gibt ihr auch, indem ſie ſie eben als innere Wahrheit, als inneres Geſetz der Erſcheinungen proklamiert, eine höhere Würde. — Welchen Wirkungstendenzen ich eine ungehemmte Entwickelung wünſche, das kommt auf den Standpunkt an, auf den der Dichter mich ſtellt, und gelingt es ihm, mich zu intereſſieren für das blinde gegenſeitige ſich Durchkreuzen der Kauſalreihen und mir dieſes als den Ausfluß einer in der Welt vorhandenen Tendenz darzuſtellen, ſo kann mir gerade die Schilderung des bunteſten Zufallſpiels den Eindruck innerer Wahrheit machen. Es ſollen dieſe Dinge, deren Behandlung ein genaueres Eingehen auf einzelne Dichtungen nötig macht, als es mir hier am Platze zu ſein ſcheint, in einem ſpäteren Kapitel ausführlich erörtert werden; für jetzt mögen die eben gegebenen Andeutungen genügen.

Zum Eindruck der Lebenswahrheit trägt dann auch noch eine ſtarke Gefühlswirkung, die vom Inhalt der Dichtung ausgeht, bei, und zwar auch, wenn ſie im Sinne der Unluſt iſt: auch ſtarke Unluſtgefühle rücken uns die Dinge nahe und machen ſie uns eindringlich. Sie führen aber, wie oben gezeigt wurde, aus dem Zuſtande der äſthetiſchen Anſchauung hinaus.

3. Die Illuſion.

Den Zuſtand der Illuſion, wie wir ſie im Theater erleben, beſchreibt Taine gelegentlich mit folgenden Worten:

Zwanzigmal in jedem Akt haben wir eine oder zwei Minuten lang eine vollkommene Illusion: es fallen da so ganz unerwartet Redensarten von solcher Wahrheit, daß sie durch das Spiel, den Ausdruck und die Umgebung unterstützt, uns so weit bringen. Wir sind erschüttert oder freudig erregt, wir wollen uns vom Platze erheben; bis dann mit einem Male der Anblick der Lampen, das Orchesterpersonal, jede andere Zufälligkeit, Erinnerung, Wahrnehmung, uns innehalten und wieder Platz nehmen läßt. Das ist die theatralische Illusion, die immerfort gestört wird und wiederkehrt; darin besteht das Vergnügen des Zuschauers. Mitleid und Abscheu wären bei ihm zu stark, wenn sie Dauer hätten; ihre übermäßige Steigerung wird durch die unaufhörliche Rektifikation gemildert. Er glaubt eine Minute, dann hört er auf zu glauben, dann fängt er wieder an, dann hört er wieder auf zu glauben; jeder Akt des Glaubens endigt mit einer Widerlegung, und jeder Anlauf zum Mitleid mit einer Ernüchterung. Das gibt eine Reihe von gehemmten Glaubversuchen und von abgeschwächten Gemütsbewegungen; man sagt zu sich selbst: was ist doch die arme Frau unglücklich, und fast im selben Augenblick: es ist ja eine Schauspielerin, aber wie gut sie spielt.[1])

Mit dieser Beschreibung stimmt meine eigene Erfahrung nicht überein, und manche Äußerungen anderer Schriftsteller

[1]) Der Verstand, übersetzt von Siegfried, zweiter Band S. 32. — Auch Lange in seiner Tübinger Antrittsrede „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses" spricht von einem fortwährenden Hinundherpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel, und findet darin den künstlerischen Genuß. Langes Schrift scheint mir weder in dieser Formulierung noch in den Einzelausführungen glücklich; vgl. Lipps im Archiv für systematische Philosophie, vierter Band S. 479 ff. Auf die Erörterungen von Groos gehe ich im folgenden Kapitel ein.

zeigen mir, daß ich mit meiner Erfahrung in dieser Beziehung nicht allein stehe. Ich habe, wenn mich eine Scene wirklich packt, durchaus nicht das Bewußtsein, daß ich im Theater bin, daß das da vor mir nur ein Spiel ist, und ich bleibe ohne dieses Bewußtsein lange Zeit hindurch, bis mich eine Unzulänglichkeit des Kunstwerks oder eine äußere Störung aus diesem Zustande herausbringt. Ich habe aber auch nicht etwa ein Bewußtsein, daß die Menschen da vor mir wirklich in dem Verhältnis zu einander stehen, das ihre Worte angeben, und daß sie wirklich alle die Gefühle erleben, die sich in ihren Gebärden und Worten spiegeln; sondern, da, wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels ausgeführt wurde, meine ganze Aufmerksamkeit dem Bilde selbst gehört, kommt überhaupt ein Gedanke an eine etwa hinter dem Bilde stehende Wirklichkeit in mir nicht auf.

Nun ist das Fehlen dieses Gedankens nicht auf die Momente meines ästhetischen Verhaltens beschränkt. Auch wenn ich im Leben etwa ein trauriges Gesicht sehe, habe ich unter gewöhnlichen Umständen nicht das ausdrückliche Bewußtsein, daß der Mensch wirklich traurig ist, ja Erdmann setzt in dem zitierten Aufsatze S. 333 auseinander, „daß wir uns bei der Sinneswahrnehmung der Existenz der Gegenstände nicht bewußt zu sein pflegen, sowenig wie unserer eigenen Existenz." Unsere Vorstellungen, das Wort in dem allgemeinen Sinne gefaßt, in dem es sowohl Wahrnehmungen, als auch Erinnerungs- und Phantasievorstellungen bezeichnet, sind für uns ursprünglich selbst die Objekte, wie Wundt in seiner Erkenntnistheorie ausführt, und die Frage, ob unseren Vorstellungen eine von ihnen verschiedene Realität zu Grunde liegt und wieweit sie ihr entsprechen, begleitet uns beständig nur bei unseren wissenschaftlichen Beobachtungen; in unserem täglichen Leben

spielt sie trotz unserer erkenntnistheoretischen Einsichten keine Rolle, wenn nicht die auftretenden Vorstellungsmassen selbst irgendwie uns den Verdacht einer Täuschung wecken und dadurch jene Frage herausfordern.

Bleiben wir nun vorläufig bei den Wahrnehmungsvorstellungen, um die es sich ja im Theater handelt. Die Bühnensituationen selbst stimmen bei einem guten Drama und einer guten Aufführung für unsere unbefangene Auffassung oft so genau überein mit den uns vertrauten Bildern des Lebens, daß sie uns keine Veranlassung geben, jene Frage aufzuwerfen; abweichend dagegen ist die Umgebung, in der sie erscheinen. Die Situationen der Wirklichkeit pflegen sich nicht in einem solchen Rahmen, vor so wohlgeordneten Reihen von Zuschauern abzuspielen, wie die Bühnensituationen es thun. Dieser Zusammenhang, in dem die Bilder auftreten, wäre an sich geeignet, uns jene Frage zu wecken, und wer zum ersten Male eine Aufführung ansieht, ohne bis dahin etwas vom Theater gehört zu haben, der wird sich vielleicht wundern, wie die Leute dazu kommen, da vor aller Augen und Ohren ihre intimen Verhältnisse zu besprechen, und wird sich vielleicht veranlaßt fühlen, die Sache näher zu untersuchen. Indessen während einer ergreifenden Scene werden auch bei ihm alle solche Fragen verstummen. Damit sie aufgeworfen werden, ist nötig, daß uns ein Widerspruch zwischen der Bühnensituation und dem Beiwerk zum Bewußtsein kommt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und dazu wird es gegenüber den übermächtigen Reizen, mit denen bei ergreifenden Scenen das Bühnenbild die Aufmerksamkeit fesselt, nicht kommen. Die Bilder des Beiwerks treten dann ganz in den Hintergrund des Bewußtseins zurück und das Bühnenbild ist gegen sie isoliert. Die kalifornischen Goldgräber, die auf den Jago

schossen, waren gewiß noch selten oder nie im Theater gewesen und doch störte das Beiwerk sie nicht im mindesten. Für uns, die wir öfters ins Theater gehen, kommt noch der Einfluß einer Übung dazu: Situationen in solcher Umgebung zu sehen, wie das Theater sie bietet, ist uns eben auch etwas gewohntes geworden und ein Eindruck des Widerspruchs kommt nicht mehr zustande; auch bei Scenen, die uns weniger tief packen, wird unsere Aufmerksamkeit durch einen solchen nicht mehr abgelenkt. Nur wenn das Beiwerk etwas besonders Auffälliges bietet durch eine ungewöhnliche Bewegung oder ein ungewöhnliches Geräusch oder dergleichen, zieht es unsere Aufmerksamkeit noch auf sich; die Wirkung des Bühnenbildes ist damit der Wirkung des Beiwerks unterlegen. Das Beiwerk, auf das dann unsere Aufmerksamkeit sich richtet, macht uns natürlich sofort den Eindruck der Bekanntheit, aber zu dem Urteil, wir seien im Theater, oder zu Andeutungen dieses Urteils kommt es auch dann wohl nur, wenn einmal bei besonders tiefer Wirkung die Bilder des Beiwerks sehr weit zurückgedrängt waren und ihr plötzliches Hervortreten uns überrascht. Je tiefer übrigens die Wirkung des Bühnenbildes ist, um so stärkerer Reize bedarf es natürlich auch, um unsere Aufmerksamkeit davon abzuziehen.

Sind die Bilder des Beiwerks, wie es gewöhnlich der Fall ist, nur im weiteren Blickfelde des Bewußtseins vorhanden, so werden sie freilich auch nicht ganz ohne Wirkung auf mich bleiben. Als eine solche Wirkung erwähne ich vorläufig, daß doch mancherlei Vorstellungsdispositionen, die, in wirkliche Vorstellungen verwandelt, eine Erkenntnis von dem bloßen Scheincharakter der theatralischen Aufführung repräsentieren würden, z. B. die Wortdispositionen Theater, Bühne und dergleichen, unter der Schwelle des Bewußtseins in einem

gewissen Erregungszustand bleiben und demnach einigermaßen in Bereitschaft stehen, auf etwa vom Bühnenbilde ausgehende Anregungen ins Bewußtsein selbst einzutreten. Durch irgend ein besonderes Merkmal aber verrät sich der Erregungszustand jener Dispositionen — den wir uns wenigstens während ergreifender Scenen bei der starken Inanspruchnahme der psychischen Energie durch das Bühnenbild als nur sehr schwach zu denken haben — in meinem Bewußtsein nicht.

Habe ich nun aber während einer mich packenden Scene keinerlei Bewußtsein davon, daß diese Scene nur ein Spiel ist, so drängt sich die Frage auf, wie es denn kommt, daß ich gegenüber einer Bühnensituation, die wohl geeignet wäre, mein Handeln herauszufordern, doch keine Anstalten mache, einzugreifen, während ich bei derselben Situation, wenn sie mir im Leben begegnete, wahrscheinlich eingreifen würde. Denn so verhält es sich doch im allgemeinen. Einzelne Ausnahmen kommen wohl vor: die kalifornischen Goldgräber, die auf den Jago schossen, habe ich schon erwähnt, und Ansätze zu einem Handeln, die nur sofort unterdrückt werden, mögen auch bei unserem Publikum gelegentlich mit unterlaufen. Aber solche Fälle sind doch sehr selten und gewöhnlich beschränkt sich unsere Aktion auf diskrete Ausdrucksbewegungen und allenfalls einige leise angedeutete Mitbewegungen.

Die angegebene Frage ist, wie ich glaube, in folgender Weise zu beantworten. Ich gehe ins Theater von vorneherein mit der Absicht, dort stillzusitzen und nur zu hören und zu sehen. Diese Absicht braucht mir nicht als ausdrücklicher in Worte gekleideter Vorsatz zum Bewußtsein zu kommen. Ich habe im ersten Abschnitt dieses Kapitels erwähnt, daß ich ohne einen entsprechenden Entschluß ein Buch von meinem Schreibtische ergreifen kann, um daraus zu lernen; eine vorhandene

Übung, in der durch den Zweck geforderten Art zu lesen, macht sich geltend, sowie sie durch den Titel des Buches oder sonstige Merkmale dazu aufgerufen wird. Ähnlich mechanisch tritt wohl auch mit dem Eintritt ins Theater u. s. w. die vorhandene Übung, dort stillzusitzen und nur zu sehen und zu hören, in Thätigkeit. Diese Übung würde nun vielleicht dem Eindruck des Bühnenbildes nicht lange stand halten, wenn sie nicht auch während des intensiven Genusses durch die doch niemals völlig aus dem Bewußtsein verschwindenden Bilder des Beiwerks eine Stütze erhielte. Wie sehr solche von der Aufmerksamkeit nicht beachtete Wahrnehmungen doch imstande sind, eine uns gewohnte mechanisch gewordene Thätigkeit zu regulieren, ist aus zahlreichen Erfahrungen des täglichen Lebens bekannt. Wir gehen in Gedanken über die Straße und unsere Aufmerksamkeit gehört ganz diesen Gedanken; aber wir nehmen dabei die Straße wahr und diese von der Aufmerksamkeit nicht beachteten Wahrnehmungen genügen vollständig, uns diese Schmutzstelle umgehen, uns vor jenem Wagen ausweichen zu lassen.[1]) So sind jene Bilder des Beiwerks im Theater gewohnheitsmäßig verbunden mit dem Imperativ, uns passiv zu verhalten. Wo eine Übung, Schauspiele anzusehen, noch nicht vorhanden ist, da wird bei erwachsenen Mitgliedern unseres Publikums doch immer noch die allgemeine Gewohnheit wirken, inmitten einer großen Menschenmenge nicht auffällig von den Anderen im Benehmen abzuweichen. Den mehrfach erwähnten kalifornischen Goldgräbern fehlte wohl beides, jene Übung und diese Gewohnheit.

Ist nun aber unsere Passivität gegenüber dem unser Eingreifen herausfordernden Bühnenbilde zunächst durch diese

[1]) Groos, Spiele der Tiere, S. 315 ff.

äußerlichen Motive veranlaßt, so nimmt doch auch dieses Bühnenbild selbst für den sich von vorneherein passiv Verhaltenden einen anderen Charakter an, als es sonst vielleicht haben würde. Wir können diese Veränderung des Eindrucks auch bei Situationen der Wirklichkeit beobachten. Fordern sie mein Eingreifen heraus und findet diese Tendenz keine Hemmung, so richtet sich meine Aufmerksamkeit auf sie nur insofern sie Bezug auf mein Eingreifen haben, Motive und Möglichkeiten dazu bieten, und sie schweift ab zu den Mitteln, die ich anwenden muß und zu meinem Handeln selbst. Habe ich mich aber aus irgend welchen Gründen des Handelns begeben, so kann es ja freilich geschehen, daß ich mich von einem gar zu entsetzlichen Anblick abwende, ebenso wie das übrigens auch Situationen der Dichtung gegenüber vorkommen kann; es kann geschehen, daß ich zu der Reflexion abschweife, wie künftig solchen Dingen vorgebeugt werden kann; aber das mächtigste Moment, das meine Aufmerksamkeit dem Bilde gegenüber einseitig macht und davon ablenkt, ist ausgeschieden, und sehr leicht kann es nun dazu kommen, daß sie sich spontan auf das Bild selbst konzentriert und darauf verweilt und damit der Zustand der ästhetischen Anschauung eintritt.[1]) Schiller hat in seinem Liede von der Glocke einen solchen Umschwung gegenüber der Feuersbrunst geschildert: Hoffnungslos Weicht der Mensch der Götterstärke, Müßig sieht er seine Werke Und bewundernd untergehn. Ein solches ästhetisches Verhalten gegenüber Situationen der Wirklichkeit, die an sich wohl zum Handeln herausfordern könnten, in die wir aber aus irgend welchen Gründen nicht eingreifen können und mögen, ist in unserem täglichen Leben gar nicht selten: so bleiben manche Men-

[1]) Vgl. hierzu die Schlußworte im ersten Abschnitt dieses Kapitels.

schen als Zuschauer bei einer Prügelei stehen, in die sich hineinzumischen der alte Grundsatz sie warnt: Was deines Amtes nicht ist, da laß deinen Fürwitz, u. s. w.[1])

Wir haben zuletzt die Hemmung unseres Handelns betrachtet als eine Vorbedingung für das Eintreten des Zustandes der ästhetischen Anschauung. Wo dieser aber einmal eingetreten ist, da wirkt er selbst hemmend auf das Handeln. Bin ich in den ästhetischen Genuß einer Situation versunken, und bietet sie mir nun plötzlich ein neues Moment dar, das, wenn ich ihr in diesem Augenblicke zuerst gegenüberträte, mich sicher zum Handeln bestimmen würde, so kann es doch nun wirkungslos an mir vorübergehen, weil mir gegenüber der starken an das Bild selbst gebundenen Gefühlserregung gar nicht der Einfall kommt, zu handeln. Ja es kann wohl ein sonst zum Eingreifen meinerseits geeignetes Ereignis mir von vorneherein in so mächtigen und imponierenden Formen entgegentreten, daß der darin enthaltene Lusteffekt mich sofort in den Zustand der ästhetischen Anschauung hineinzwingt und so mein Handeln hemmt.[2]) Im einzelnen Falle wird es hier allerdings nicht immer leicht sein, zu entscheiden, wieviel der ästhetische Eindruck und wieviel die bloße lähmende Überraschung gethan hat. — Diese Aktionshemmung durch den ästhetischen Eindruck selbst wird natürlich in erster Linie bei den Bildern der Kunst möglich sein, weil sie besonders ge-

[1]) Eine Reihe von Beispielen für unser ästhetisches Verhalten gegenüber Situationen des täglichen Lebens führt Groos an, Die Spiele der Menschen S. 312 f.

[2]) In einem Gedicht von Dahn lockt ein Mädchen den Erdgeist, in der Zuversicht, daß sie ihn mit dem einen Worte „Kreuz" zurückscheuchen kann. Wie aber endlich der Erdgeist emporsteigt, „Da vergißt der Priesterweisheit Und des Rettungswörtleins Mila, Und nur ein Wort kann sie denken, Kann sie flüstern: „„O wie schön!""

eignet sind, den Zustand der ästhetischen Anschauung hervorzurufen; mit diesem Gesichtspunkt allein kommt man aber zur Erklärung unserer Passivität gegenüber einem zum Handeln herausfordernden Bühnenbilde nicht aus, denn diese Passivität findet auch in solchen Fällen statt, wo wir wohl ganz bei der Sache sind, wo aber doch von einem so tiefen Ergriffensein, wie es eben zur Erklärung vorausgesetzt wurde, nicht die Rede sein kann. Für solche Fälle kommt die oben besprochene mechanische Aktionshemmung allein in Betracht, und eine Rolle spielt sie natürlich auch in anderen Fällen.

Wird uns eine Dichtung nicht durch theatralische Aufführung übermittelt, sondern vorgelesen oder erzählt, oder sprechen wir selbst sie uns aus dem Gedächtnis vor oder lesen wir sie, so erfolgt das Verständnis, wie wir gesehen haben, oft durch bloße Worte; häufig aber treten neben den Worten auch noch andere anschauliche Vorstellungen auf. In beiden Fällen zeigt das, was die Dichtung uns bietet, eine größere oder geringere, immer aber doch recht starke Verschiedenheit von den Wahrnehmungsbildern. Wir wissen, daß diese eigentümlichen, von den Wahrnehmungen so verschiedenen Vorstellungen keine der Wirklichkeit angehörenden Objekte in sich enthalten, aber dieses Wissen tritt wieder nur bei besonderen Anlässen in unserem Bewußtsein hervor, für gewöhnlich macht sich nur eine diesem Wissen entsprechende längstentstandene Übung geltend, auf Wahrnehmungen anders zu reagieren, als auf die anderen eben bezeichneten Vorstellungen, nämlich, wenn sie dazu herausfordern, handelnd, während den anderen Vorstellungen gegenüber mit ganz seltenen, doch hie und da vorkommenden Ausnahmen unser Handeln unterbleibt. Auch hier treten dann noch andere gewohnheitsmäßige Hemmungen ein, namentlich beim Selbstlesen, wo sie hauptsächlich von dem

beständig im Mittelpunkte unseres Gesichtsfeldes bleibenden Bilde des Buches oder Blattes ausgehen.

Wir wenden uns nun zu den Störungen der Illusion, die infolge einer Abweichung der Darstellung von der uns bekannten Wirklichkeit einzutreten drohen. Die Störung besteht darin, daß sich hinter der Darstellung ein Dargestelltes geltend macht, also die im Zustande der Illusion für uns vorhandene Einheit beider sich löst.

Aber nicht alle Abweichungen von der Wirklichkeit haben in sich eine gleich starke Tendenz, die Illusion zu stören. Niemals kann mir eine nicht durch theatralische Aufführung unterstützte Dichtung vermöge der von ihr hervorgerufenen reproduzierten Vorstellungen das ganze Nebeneinander eines sinnlich wahrgenommenen Lebensbildes bieten; doch an diese Eigentümlichkeit aller sprachlichen Vermittelung sind wir so gewöhnt, daß sie uns in keiner Weise stört. Und ähnlich steht es mit dem Nacheinander. Wo erzählt wird, helfen uns zusammenfassende Worte, an deren Gebrauch wir gewöhnt sind, leicht über lange Strecken hinweg, und auch in dialogischen Dichtungen, wo die Worte der Sprechenden einen Maßstab abgeben für die Ereignisse, die sich inzwischen vollziehen sollen, begnügen wir uns damit, wenn nur die Hauptpunkte dieser Ereignisse markiert werden; denn wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben, leben die Zusammenhänge des Nacheinander nicht in der Ausführlichkeit in uns, wie es dem wirklichen Verlauf eines Ereignisses entsprechen würde. Es gibt hier freilich eine Grenze. Wenn in Grabbes Darstellung der Schlacht von Waterloo Lord Somerset mit seiner Kavallerie die fliehenden Feinde verfolgt und nach drei Zeilen, die Wellington über andere Dinge spricht, zurückkehrt mit der Behauptung, die feindlichen Reiter bis unter die Bajonette ihrer

Infanterie verfolgt zu haben, so ist es mir unmöglich, dabei in der Illusion zu bleiben; denn hier werden mir die Momente der Verfolgung und Rückkehr nicht angegeben und das Ganze tritt ungeteilt dem Maßstab jener drei Zeilen gegenüber.

Finden sich in einer dichterischen Darstellung Einzelheiten, gegen die vorhandene Zusammenhänge direkt protestieren, so wird eine Störung um so leichter eintreten können, je fester diese Zusammenhänge sind. Ein Anachronismus in einem Kulturbild, von dem ich zwar genug weiß, um den Anachronismus als solchen erkennen zu können, in das ich aber doch nicht so ganz eingelebt bin, wird leicht unbemerkt bleiben; betrifft er die Kultur eines civilisierten Volkes unserer Tage, wird er sich eher störend hervordrängen. Namentlich aber besitzen die gesetzmäßigen Zusammenhänge eine große Festigkeit, und berichtet der Dichter von einer Pflanze Dinge, die uns dem Wesen der Pflanzen zu widersprechen scheinen, verstößt er bei der Führung seiner Handlung gegen Konsequenzen, die sich aus früheren Partien der Handlung nach dem Kausalgesetz ergeben würden, oder leitet er Wirkungen ab aus Momenten, die nach unseren Kausalvorstellungen solche Wirkungen nicht haben können, so ist eine Zerstörung der Illusion recht naheliegend.

Ob sie wirklich eintritt, hängt noch von anderen Dingen ab. Es ist schon am Eingang des zweiten Abschnittes dieses Kapitels gesagt worden, daß die Momente, die neben der Wirklichkeitstreue zu dem Eindruck der Lebenswahrheit beitragen, auch eine gegen die Wirklichkeitstreue verstoßende Darstellung lebenswahr erscheinen lassen können, was einschließt, daß durch sie die Illusionsstörung verhindert wird. Über die Rolle, die die innere Wahrheit in diesem Sinne spielt, gehe ich hier mit einer bloßen Andeutung hinweg. Was die

Gefühlswirkung anlangt, so kommen hier nur Gefühle in Betracht, die keine überwiegende Unlustbetonung haben, denn solche bewirken, wenn sie vom Inhalt ausgehen, ein gewisses Sträuben gegen die Fesselung der Aufmerksamkeit, das dem Bemerken von Unwahrscheinlichkeiten günstig ist, und wenn sie gar von einem Verstoß gegen die Wirklichkeitstreue oder auch gegen die innere Wahrheit ausgehen, so führen sie gerade zu einer genauen Kritik des Zusammenhanges.[1]) Andere Gefühle aber können in dem uns hier interessierenden Sinne wirken, auch wenn sie von der äußeren Form ausgehen: in Versen lassen wir uns leichter eine Unwahrscheinlichkeit gefallen, als in Prosa, und die Musik besitzt in noch höherem

[1]) Ich habe oben als illusionsstörend nur Abweichungen der Darstellung von der uns bekannten Wirklichkeit angeführt und nicht auch Verstöße gegen die innere Wahrheit, weil diese wenigstens nicht in demselben Sinne illusionsstörend sind, wie jene. Kommen mir Abweichungen von der Wirklichkeit zum Bewußtsein, so ist damit ohne weiteres die Einheit von Darstellung und Dargestelltem gelöst; merke ich einen Verstoß gegen die bloße innere Wahrheit, so geschieht das zwar auch dadurch, daß sich neben dem vom Dichter gegebenen Bilde abweichende Vorstellungen, Willensimpulse ꝛc. hervordrängen, aber diese dürfen nicht den Anspruch erheben, die Wirklichkeit zu repräsentieren: können sie ja doch ebenso gelegentlich neben das Bild der Wirklichkeit selbst treten, wenn ich in dieser etwa die Entwickelung einer Kausalreihe verfolgen möchte, diese mir aber durch einen Zufall durchkreuzt wird. Eine direkte Vernichtung der Illusion ist also mit dem Emportauchen dieser Vorstellungen ꝛc. noch nicht gegeben. Immerhin geht aber doch mit dem sich bemerkbar machenden Verstoß gegen die innere Wahrheit die ruhige Selbstverständlichkeit, mit der das Bild sich sonst vor uns entwickelt, verloren, und die Unlust, die wir fühlen, kann zu einer Kritik herausfordern und so zu dem Bewußtsein führen, daß wir es allerdings nur mit einer Dichtung zu thun haben. Bieten die Momente, die die innere Wahrheit stören, auch einer Wirklichkeitskritik Angriffspunkte, so ist ein Bewußtwerden dieser Angreifbarkeit sehr wahrscheinlich.

Maße die Fähigkeit, unsere Wahrscheinlichkeitskritik einzulullen. Ferner beobachten wir die Wirkung der Gefühlserregung daran, daß wir metaphorische Ausdrücke hinnehmen, ohne von ihrer logischen Unrichtigkeit uns stören zu lassen: hier wird, wie Bruchmann sich gelegentlich ausdrückt, unser Denken eingeschläfert durch die Wogen des Gefühls. — Die Stimmung, die ein bestimmtes Darstellungselement mit sich führt, kann auch vorbereitet werden: gelingt es dem Dichter, uns durch irgend welche Mittel schon vorher in eine Stimmung des Grausens zu versetzen, so bleibt eine grauenhafte Geistererscheinung eher ohne Widerspruch.[1]) Auch ein im Genießenden erregter Wunsch kann wirken: bei erwünschten Ereignissen wird wenigstens der unbefangene Leser leichter über eine Unwahrscheinlichkeit hinwegsehen.

Auch ein anderes Moment als die bisher erwähnten kann Verstöße gegen die Wirklichkeitstreue für uns unmerkbar machen. Eine Vorstellung, die in dem von uns für richtig gehaltenen Weltbilde keinen Platz hat, kann uns doch durch Gewohnheit so geläufig geworden sein, daß wir sie in vielen Fällen ohne Anstoß hinnehmen. Wir alle wissen, daß die Sonne nicht aufgeht, sondern daß die Erdrotation den betreffenden Punkt der Erdoberfläche der Sonne entgegendreht; aber der Kampf zwischen dem wissenschaftlichen Assoziationskomplex und dem auf der Anschauung und der sprachlichen Gewohnheit beruhenden ist für uns ein für allemal längst ausgefochten, und so liegen jetzt beide in uns neben einander, jeder bereit in seiner Sphäre zu wirken, aber ohne sich noch gegenseitig zu stören. Die Sphäre der uns bloß gewohnheitsmäßig geläufigen Vorstellung ist in diesem Falle eine sehr

[1]) Hier kommt freilich auch schon der im folgenden Absatz behandelte Gesichtspunkt mit in Betracht.

große; in anderen Fällen ist sie kleiner. Die griechischen Götter sind uns als menschenähnliche Wesen mit übermenschlicher Kraft und Macht, also in dieser, unserer Wirklichkeitsauffassung widerstreitenden Zusammensetzung ganz vertraut, aber sie bedürfen doch noch einer Unterstützung durch den ganzen Zusammenhang, um uns nicht zu stören: sie müssen mit ihrer Umgebung auftreten, mit Achilleus u. s. w. Selbst Venus und Amor verlieren ihr Bürgerrecht im modernen deutschen Liebeslied, und wenn ein Dichter Moltke durch Pallas Athene beraten lassen wollte, so würde bei fast allen von uns der mit dem Namen Moltke in Verbindung stehende Vorstellungskomplex über natürliches Geschehen sich geltend machen und sein Widerstreit gegen die Vorstellung der Pallas Athene uns zum Bewußtsein kommen. Freilich kann es wohl Menschen geben, die so vollkommen eingelebt sind in die Vorstellungen der griechischen Mythologie, daß diese Vorstellungen ihnen unwillkürlich auch zu dem Leben der Gegenwart nahe Beziehungen gewonnen haben und daß es bei ihnen einer ausdrücklichen Frage bedarf, damit beide Welten ihnen auseinandertreten. Solche Menschen würden auch an der Zusammenstellung der Pallas mit Moltke keinen Anstoß nehmen. — Sprechende Tiere vertragen wir ohne weiteres in der Fabel und im Tierepos, und wir lesen im Zustande der Illusion ein ganzes Feenmärchen, wenn nur der ganze Dispositionszusammenhang, in dem die Feen eine Rolle spielen, von vorneherein geweckt ist. Ein solcher Dispositionszusammenhang stellt sich am Anfang einer Dichtung meistens leicht bereit, ohne daß wir Anstoß daran nehmen; ist er aber nicht bereit gestellt und kommt dann ein plötzlicher Eingriff zu unserem absoluten Weltbild nicht gehörender Mächte, so gibt es einen scharfen Ruck. Entschließt sich der Dichter, ein Motiv einzuführen,

das in unserem Bilde der Wirklichkeit eigentlich keinen Platz hat, so wird er im allgemeinen gut thun, dieses Motiv nicht mit einer gewissen Verlegenheit flüchtig abzuthun, sondern es gerade ausführlich und nachdrücklich vorzubereiten. So hat es Hebbel in seinem Drama „Gyges und sein Ring" gemacht: gleich im ersten Akt muß Gyges sehr ausführlich berichten, wie sich die Kraft des Ringes gezeigt hat, und er erzählt dabei nicht nur, daß der Ring ihn den Blicken der Räuber entzog, sondern sogar, daß die Räuber durch den Ringträger hindurch sich Brot und Wein reichten. Dieser Bericht weckt allerdings wohl unter allen Umständen unseren Widerspruch, aber durch die ausführliche Behandlung wird uns die Vorstellung des unsichtbar machenden Ringes doch soweit geläufig, daß wir nachher, wo der Ring als ein äußeres Hilfsmittel der Handlung eingreift, keinen Anstoß mehr daran nehmen.

In sehr geschickter Weise hat Kurd Laßwitz in seinem Roman „Auf zwei Planeten" überall an uns geläufige Vorstellungen angeknüpft, um uns die Voraussetzungen seiner Dichtung vertraut zu machen. Der Mars ist bei ihm von menschenähnlichen Wesen bewohnt, die aber auf diesem älteren Planeten eine viel längere Kulturentwickelung hinter sich haben als die Erdenbewohner und infolgedessen auf allen Gebieten viel weiter sind, als diese; eine Voraussetzung, die im großen Ganzen soweit bei uns vorbereitet ist, daß sie uns von vorneherein nicht fremdartig scheint. Laßwitz erzählt nun aber weiter, daß die Martier einen Apparat erfunden haben, um die Schwerkraft unwirksam zu machen, daß sie infolgedessen in ihren Raumschiffen vom Mars auf die Erde gelangen, daß sie mit ungeheurer Geschwindigkeit gewaltige Massen in den Raum schleudern, um durch den Rückstoß ihre Raumschiffe zu dirigieren u. s. w. Laßwitz ist natürlich nicht in der Lage,

uns die verschiedenen von den Martiern angewandten Apparate zu erklären, aber wenn er berichtet, daß auch die Menschen seines Romans sie nicht begreifen, so nehmen wir das als eine selbstverständliche Konsequenz der allgemeinen Voraussetzung hin, und wenn ein martischer Ingenieur mit Rücksicht auf die mangelhafte Vorbereitung seiner menschlichen Zuhörer eine genauere Erklärung eines Apparates ablehnt und sich darauf beschränkt, zu bemerken, es komme im Grunde genommen darauf heraus, daß Elektrizität unter kolossalen Spannungen gehalten werde, so geben wir uns damit nicht nur notgedrungen zufrieden, sondern unsere Wahrscheinlichkeitskritik wird auch direkt außer Dienst gestellt durch die Nennung der Elektrizität, von der wir ja die wunderbarsten Leistungen kennen und noch wunderbarere erwarten. Sehr hübsch ist es, wenn Laßwitz mit der größten Selbstverständlichkeit von einem abarischen Felde spricht und damit an den uns geläufigen Ausdruck „magnetisches Feld“ anknüpft. Ganz gegenwärtig wird uns die Abfahrt eines Raumschiffes von der Erde nach dem Mars durch die genaue Schilderung, wie es nach plötzlicher Aufhebung der Schwere nun in der Tangente der Erdbahn sich entfernt, wie die Entfernung zuerst sehr gering ist, dann aber schneller und schneller wächst u. s. w.

Auch die Darstellung bietet für die Wirkung illusionsstörender Momente verschiedene Bedingungen. Auch in einem Feenmärchen geschieht nicht alles auf übernatürliche Weise, unter Umständen schildern lange Strecken einfach menschliches Thun. Je mehr hier alle Einzelheiten hervorgehoben sind, je klarer uns dieses einfach menschliche Thun vorgeführt wird, in desto stärkere Bereitschaft treten unsere absoluten Zusammenhänge; eine bloß andeutende Darstellung fordert sie viel weniger heraus.

Die Bühnendarstellung ist dem Übernatürlichen Geisterhaften im allgemeinen ungünstig. Wenn in Hauptmanns versunkener Glocke eine Elfe sagt:

> Ich lag und schlief auf einer Spinne Netz —
> Ach, zwischen Gräserrispen hingespannt,
> Aus Purpurfäden wunderzart gewoben;

und man dabei die Schauspielerin in Lebensgröße vor sich sieht, liegt ein Herauskommen aus der Illusion jedenfalls sehr nahe.[1]) So auch, wenn in Hebbels Nibelungen die Helden sich der ungeheuersten Thaten rühmen.[2]) Lesen wir solche Elfenworte wie die citierten nur und lesen wir vielleicht später von derselben Elfe, daß sie sich in Liebe mit einem Menschen verbunden habe, was doch menschliche Größe auch für sie voraussetzt, so stört uns dieser Widerspruch viel weniger, denn beim Lesen stellen wir uns die Größe der Elfe überhaupt nicht deutlich vor und wenn wir es thun, wechselt unsere Größenvorstellung unwillkürlich und unbemerkt je nach dem Bedürfnis der gerade vorliegenden Situation. So erscheinen uns auch die Helden in unserer Phantasie meist gewaltiger, als ein Schauspieler uns das verkörpern kann.

Verschiedene Bedingungen für die Zulässigkeit des Übernatürlichen, Märchenhaften bieten auch die verschiedenen Arten der Wirkung. Zeigt eine dichterische Figur einen tiefen Schmerz oder einen ernsten Konflikt, so fordert sie mich zum Nacherleben heraus. Bei eigenen Schmerzen oder eigenen Konflikten habe ich aber die sehr begreifliche Tendenz, die Gründe dieses Schmerzes oder Konfliktes sehr genau zu prüfen, und diese

[1]) Bei einer Aufführung, die ich sah, wurde die ganze Scene ausgelassen.

[2]) Vgl. Bulthaupt im dritten Bande seiner Dramaturgie des Schauspiels S. 169, wo überhaupt gute Bemerkungen über die Rolle des Übernatürlichen auf der Bühne stehen.

Tendenz wird auch beim Nacherleben wirksam. Schildert Tieck in seinem Blaubart die Verzweiflung der Heldin in den brennendsten Farben und stellt unmittelbar daneben den grassen Märchenpopanz Blaubart, so erliegt die ganze Situation jener Tendenz und die Illusion ist unmöglich. Dagegen kann sie eintreten, wenn die Situation selbst nichts Märchenhaftes, Unnatürliches an sich hat, sondern nur in äußerlich unwahrscheinlicher Weise herbeigeführt ist. Das tiefe Leiden von Hebbels schamhafter Rhodope veranlaßt uns nicht, an dem unsichtbarmachenden Ringe eine schärfere Kritik zu üben, denn die Motive des Königs, der seinem Günstling die Gattin schleierlos zeigt, sind an sich ganz verständlich und die ganze Entwickelung, die die Sache dann nimmt, ist eine durchaus natürliche; der Ring dient nur als Werkzeug, um ohne äußere Schwierigkeiten herbeizuführen, was auch ohne ihn wohl hätte geschehen können. Wenn dagegen Sakuntala nach wenigen Monden vom Könige in Folge eines Zauberfluches nicht mehr erkannt wird und wir sie darunter leiden sehen, so ist bei dieser Situation eine Illusion für uns kaum möglich, denn sie könnte auf natürliche Weise überhaupt nicht eintreten und ist nur durch die Wirkung des Fluches veranlaßt. — Oberon stört unsere Illusion nicht, so lange er Mönche und Nonnen nach seinem Horn tanzen läßt oder dem Ritter im Kampfe beisteht, wenn er aber den Liebenden die Befolgung eines Sittengesetzes einschärft und später als dessen Rächer auftritt, so richtet sich unsere Kritik gegen ihn.

So hängt es also von vielen sich gelegentlich kreuzenden Bedingungen ab, ob eine Illusionsstörung eintritt oder nicht. Aber auch noch Momente, die außerhalb unseres Zustandes der ästhetischen Anschauung sich entwickeln, können hier wichtig werden. Wenn meine Illusion bei einfacher Lektüre durch-

brochen ist, kann nun die Reflexion sich des Falles bemächtigen; finde ich dann für das, was mich störte, eine Entschuldigung, etwa in dem Gedanken, daß es doch der inneren Notwendigkeit der Dichtung keinen Schaden thue und dem Dichter diesen oder jenen Vorteil geboten habe, oder wenigstens darin, daß der Dichter und seine Zeit an das mir Unglaubliche geglaubt haben, so werde ich über die Illusionsstörung möglichst bald hinwegzukommen suchen und bei wiederholter Lektüre wird eine Illusionsstörung vielleicht nicht mehr eintreten. Finde ich dagegen keine Entschuldigung, so wächst die Störung. Dieselben Resultate kann natürlich auch eine von vorne herein absichtlich unternommene rein verstandesmäßige Durchprüfung des Gedichtes haben; und wenn ich einen alten Dichter vornehme, bin ich, auch wenn ich ihn noch nicht kenne, doch vermöge meiner Kenntnisse von der Zeit, in der er gelebt hat, und deren Glauben darauf gefaßt, allerlei Dingen zu begegnen, die in meinem Weltbilde keinen Platz haben. — Noch auf einen Punkt will ich aufmerksam machen: eine Illusionsstörung kann nicht nur eintreten, weil die Darstellung des Dichters von meinem Weltbilde abweicht, sondern auch, wenn sie zu genau mit bestimmten individuellen mir bekannten in der Wirklichkeit einmal geschehenen Vorgängen oder mit Darstellungen anderer Dichter übereinstimmt. Bleibt die Darstellung hinter jenen Vorgängen an Gefühlseindruck nicht zurück, so wird die Störung kaum eintreten, sondern ich werde von der guten Darstellung der mir genau bekannten Vorgänge einen besonders starken Eindruck des Wiedererkennens haben, und wenn es sich um eine erlebte Einzelheit handelt, sie mit einer freudigen, vielleicht von einem jener mehrfach erwähnten angedeuteten Urteile begleiteten Überraschung begrüßen; nur wenn die erlebte Einzelheit in einem Associationszusammen-

hange steht, dessen übrigen mir wichtigen Gliedern die Darstellung nicht folgt, wird dieser Associationszusammenhang sich vielleicht vordrängen. Erscheint mir die Darstellung gegenüber dem mir genau bekannten Vorgange oder Erlebnisse überhaupt matt, so wird es zu einem geringschätzigen Urteil über die Dichtung kommen. — Stimmt die Darstellung genauer mit der mir schon bekannten eines anderen Dichters überein, so wirkt bei den nun in mir sich abspielenden Vorgängen eine allgemeine Überzeugung mit, nämlich, daß ein Dichter doch nur dann das Recht hat, mir eine Dichtung als die seine vorzulegen, wenn sie nicht eine andere schon vorhandene Darstellung einfach wiederholt. Ist die neue Darstellung besser als die frühere, so kommt es kaum zu einer ausdrücklichen Erinnerung an diese, und wenn es dazu kommt, ist auch schnell das Urteil da, daß der Dichter seinen Vorgänger übertroffen habe und damit eine neue, freilich außerästhetische Freude an seinem Werke. Aber schon wenn die neue Darstellung bei nahem Anschluß der alten nur ebenbürtig ist, wird vermöge jener Überzeugung die alte stärker hervortreten, es wird zu einer Überlegung kommen, ob der neuere Dichter den älteren gekannt habe oder nicht und im Falle der Bejahung zu einem Ärger über den neueren Dichter; und das wird natürlich um so mehr der Fall sein, wenn das Neue ein schwacher Abklatsch des Alten ist.

Drittes Kapitel.

Die Gefühlswirkung.

1. Der associative Faktor.[1])

Wir unterscheiden im ästhetischen Eindruck im Anschluß an Fechners Terminologie einen direkten und einen associativen Faktor. Will man diese Scheidung ganz scharf nach Maßgabe der beiden Wortbedeutungen durchführen, so kann man nur so definieren, daß der direkte Faktor in den bloßen Sinneseindrücken besteht, der associative aber alles weitere enthält, das sich daran anschließt. Aber diese theoretisch richtige Definition würde bei den komplizierten Verhältnissen der Poesie für unsere Zwecke unbequem sein. Betrachten wir zunächst den Fall, daß wir Poesie hören. Schon das bloße Auffassen des Wortes als akustische Wahrnehmung ist nicht nur vom Sinneseindruck, sondern auch von reproduzierten Erinnerungsvorstellungen dieses Wortes abhängig, und schon die bloße

[1]) Über die Entwickelung dieses und der nächststehenden Begriffe vergleiche: Einfühlung und Association von Dr. Paul Stern (Beiträge zur Ästhetik herausgegeben von Lipps und Werner V) 1898; und: Das Associationsprinzip in der Ästhetik von Johannes Ziegler, 1900. Stern gibt auch eigene Ansichten in zusammenhängender Darstellung. Von beiden Verfassern noch nicht berücksichtigt ist der Aufsatz von Külpe, Über den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie XXIII S. 145.

akuſtiſche Wahrnehmung würde demnach beides, einen direkten und einen aſſociativen Faktor enthalten. Damit käme die Grenze zwiſchen beiden an eine Stelle, die für die äſthetiſche Arbeit keine Bedeutung hat, während die ſo wichtige Grenze zwiſchen den Wortwahrnehmungen und allem weiteren, das ſie in uns anregen, unbezeichnet bliebe. Wir wollen alſo die für unſeren Zuſammenhang gleichgültige Bedeutung der Reproduktion für das Zuſtandekommen der Wahrnehmung hier vernachläſſigen und die akuſtiſchen Wahrnehmungen mit ſamt ihrer vom Deklamator gebotenen Klangfarbe und Betonung als den direkten Faktor der gehörten Poeſie rechnen. Bei geleſener Poeſie werden die Verhältniſſe noch komplizierter und wir werden uns für die Feſtſetzung der beiden Begriffe noch weniger an die ſtrenge Wortbedeutung der beiden Bezeichnungen halten dürfen. Denn direkt gegeben ſind uns beim Leſen nur die optiſchen Wortbilder auf dem Hintergrunde des Druckpapiers; die akuſtiſchen Wortbilder mit ihrer Klangfarbe und Betonung kommen nur als lediglich reproduzierte Vorſtellungen in Betracht, und zwar iſt die Betonung zum größten Teil durch recht komplizierte Aſſociationen beſtimmt, da ſie ſich im weſentlichen erſt aus einem genauen Verſtändnis des Sinnes ergiebt. Indeſſen, ſo ſehr dieſe Thatſachen berückſichtigt werden müſſen, wenn es gilt feſtzuſtellen, wieviel wir überhaupt von dem unſrigen zu dem gedruckten Dichterwort hinzuthun, ſo werden wir doch, um die Grenze zwiſchen direktem und aſſociativem Faktor nicht für geleſene und für gehörte Poeſie an ganz verſchiedenen Stellen ziehen zu müſſen, auch hier die akuſtiſchen Wortvorſtellungen mit Klangfarbe und Betonung unter den Terminus „direkter Faktor“ ſtellen. Außerdem rechnen wir zum direkten Faktor auch noch die unmittelbare Gefühlswirkung der eben genannten Elemente.

Der associative Faktor enthält also die Empfindungs- und Vorstellungsmassen, die durch die mit Klangfarbe und Betonung aufgefaßten Worte in uns erregt werden nebst der Gefühlswirkung dieser Massen. Zwei Wege führen vom direkten Faktor zum associativen: der eine geht ohne Berücksichtigung der Wortbedeutungen von Klang und Betonung zu gewissen Massen, wofür wir bereits im ersten Kapitel bei der Besprechung des Klangcharakters einzelner Konsonanten ein Beispiel kennen lernten; der zweite geht zunächst zu den Bedeutungen und von da erst weiter. Ich will zunächst diesen zweiten Fall etwas näher erörtern. Wie weit die Vorstellungselemente des associativen Faktors selbst im Bewußtsein hervortreten dürfen, ohne ihren Charakter als Bestandteile des associativen Faktors zu verlieren, wird später noch untersucht werden; vorläufig lege ich der Einfachheit halber meinen Erörterungen solche Fälle zu Grunde, bei denen die Vorstellungselemente des associativen Faktors für sich im Bewußtsein nicht bemerkt werden.

Associative Faktoren der zweiten Art kommen bei der Sprache schon zur Wirkung, um den einzelnen Worten eine gewisse Stimmung zu verleihen. Manche Dichter, namentlich die Romantiker, haben diese Stimmungsgewalt der einzelnen Worte stark ausgenutzt. Bei Uhland steht das Gedicht:

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!
Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

Hier beruht die ganze Wirkung des Gedichts auf der Stimmungsgewalt der in den ersten drei Versen enthaltenen

einzelnen Worte. Wie sie da neben einander gestellt sind, setzt sich aus ihren Bedeutungen kein klar umschriebenes Ganzes zusammen, das eine Gefühlswirkung ausüben könnte, sondern jedes wirkt für sich und wirkt auch dann, wenn anschauliche Bedeutungsvorstellungen neben den Worten nicht hervortreten. Zahlreiche Residuen früher erlebter Vorstellungen, wie sie zu den Worten passen, können erregt sein und die Wirkung hervorbringen; vielleicht aber ist es bei Worten, die schon öfter mit irgend einer Stimmung in uns zusammen waren, zum Zustandekommen der Wirkung nicht nötig, daß erst die Dispositionen anschaulicher Bedeutungsvorstellungen erregt werden. Bei solchen Worten spiegelt sich, auch wenn wir sie lesen, die Stimmung häufig schon in einem ihnen gewohnheitsmäßig anhängenden Bestandteile ihres direkten Faktors, in ihrem lautsymbolisch aufgefaßten Klange oder wenigstens in einem bestimmten Ausdruck, mit dem sie reproduziert werden, und der sich ohne weiteres einstellt, nicht erst durch ein jeweiliges Verständnis vermittelt zu werden braucht. Auch können solche Worte Organempfindungen reproduzieren, die mit ihnen associiert wurden in Momenten, wo sie mit den betreffenden Stimmungen in uns zusammen waren, die Empfindung eines kräftigen Aufatmens etwa oder dergleichen. Es scheint mir endlich auch sehr wahrscheinlich, daß sich Gefühlstöne unmittelbar an Worte oder überhaupt an Vorstellungselemente associieren, von denen sie ursprünglich nicht direkt erregt wurden, mit denen sie aber öfters im Bewußtsein zusammen waren.

Ganz ebenso wie einzelne Worte verhalten sich formelhaft gewordene Wortzusammenstellungen, auch sie haben ein für alle Male ihren festen associativen Faktor, in dem die Einzelbedeutungen der betreffenden Worte nicht mehr zur

Geltung kommen: man denke etwa an die zahlreichen formelhaften Flüche.

Wie sich bei Wortzusammenstellungen, die noch nicht formelhaft geworden sind, der associative Faktor entwickelt oder wenigstens entwickeln kann, soll hier an einem Beispiel genauer dargelegt werden. Ich lese etwa in einer Dorfgeschichte von einem Bauernmädchen: sie schwang mit beiden Händen die Harke drohend über ihrem Kopfe. Auch wenn ich ein Mädchen niemals in dieser Situation gesehen habe, verstehe ich die Worte doch sofort, ohne daß ein anschauliches Bild mir ins Bewußtsein zu treten braucht, indem sich nach ihrer Anweisung mehrere in mir bereit liegende Dispositionszusammenhänge, soweit sie zu einander passen, kombinieren. Ich habe vielleicht im Leben, sicher schon auf Bildern, Männer gesehen, die in der angegebenen Weise irgend einen zur Hiebwaffe geeigneten Gegenstand schwangen: in diesen Zusammenhang tritt das Bauernmädchen an Stelle der Männer ein. Es ist das möglich, weil zu dem Associationszusammenhange, der, psychologisch gesprochen, die Bedeutung des Wortes „Bauernmädchen" bildet, auch die Vorstellung einer gewissen Körperkraft, einer Geneigtheit zu ihrer Bethätigung, und einer Geistesbeschaffenheit gehört, die der Vorstellung einer solchen energischen Selbsthilfe nicht widerspricht. Ebenso kann die Harke ihrem Aussehen nach an die Stelle der anderen Hiebwaffen treten. Indem aber die Associationszusammenhänge sich in dieser Weise kombinieren, halten sie gegenseitig unter ihren Bestandteilen Auslese. Das Mädchen ist mir jetzt in erster Linie die starke, vor Gewaltsamkeit nicht zurückschreckende, und vor allem diese Seiten ihres Wesens kommen im associativen Faktor zur Geltung; was mir bei der Vorstellung eines Bauernmädchens sonst eigentlich näher liegt, der Gedanke an

ihre friedliche Thätigkeit bei den Garben, an ihren Tanz beim Erntefeste oder dergleichen wirkt wenig oder gar nicht mit. Das gilt wenigstens im allgemeinen; es kann freilich auch Ursachen geben, welche die Regel für den einzelnen Fall unwirksam machen, oder der Dichter kann zur Erzielung einer Kontrastwirkung ausdrücklich an jene anderen Momente erinnern. — Ähnliches wäre von der Harke zu sagen.

Bis hierher hatten wir es mit den Wortbedeutungen zu thun; weiterhin aber treten noch andere wichtige Bestandteile in den associativen Faktor ein. In dem Zusammenhang: Männer, die mit beiden Armen eine Hiebwaffe emporschwingen, werden zwar zum Verständnis des oben angeführten Satzes die Dispositionen zu den Vorstellungen „Männer“ durch die Dispositionsmasse „kräftiges, vor einer Gewaltthat nicht zurückschreckendes Bauernmädchen“ — ich nenne diese Dispositionsmasse weiterhin einfach B — ersetzt, aber jene Dispositionen sind dabei doch nicht in völliger Ruhe geblieben, sondern auch sie befinden sich in einer gewissen Erregung, nur, wie wir doch wohl annehmen müssen, in einer schwächeren als die Masse B, die in direkter associativer Verbindung mit dem erregenden Substantiv oder Pronomen steht. Ferner kann die erregte Masse B weiter erregend wirken auf die Dispositionen zu Vorstellungen von anderen, namentlich weiblichen Wesen, die mit dem Mädchen in dem gerade in Frage stehenden Punkt übereinstimmen: vielleicht der Amazonen oder der Furien oder altgermanischer Frauen, die die Wagenburg verteidigen, oder auch einer wütenden Bärin oder dergleichen. Nun hat schon die Masse B einen weiteren associativen Faktor in mir, nämlich den Zorn, den ich aus eigener Erfahrung in mir selbst kenne und jederzeit in meiner Phantasie durchzuerleben vermag, oder auch vielleicht meine eigene Furcht vor zornigen

Wesen: denselben weiteren associativen Faktor haben auch alle die anderen erregten Dispositionen und er tritt nun durch ihre Mitwirkung stärker hervor: sie bilden, wie man es ausgedrückt hat, einen Resonanzboden für ihn. Dazu kommt dann noch meine Billigung oder Mißbilligung der Affekte Zorn oder Angst.

Ähnlich kann die Harke erregend wirken auf Vorstellungsdispositionen mir bekannter Angriffswaffen, ja sie kann in ihrer drohenden Stellung erregend wirken auf die Dispositionen zu Vorstellungen von selbständigen drohenden zornigen Wesen und ihre Zinken können dann den Eindruck gefletschter Tierzähne machen. Dazu würde freilich gehören, daß die Zinken als anschauliche Bilder in meinem Bewußtsein auftauchen oder wenigstens in der Darstellung ausdrücklich genannt würden.

Endlich aber kann auch das Ganze wirken: es ist ein Moment der Spannung, ein Moment vor der Entscheidung, und die Erinnerungen an alle derartige uns bekannte Lebensmomente können zur Mitwirkung erwachen.

Wie viele von den hier als möglich angedeuteten Bestandteilen des associativen Faktors im einzelnen Falle wirklich zur Geltung kommen, ist je nach den Umständen verschieden. Der Dichter übt eine weitgehende Herrschaft über die Zusammensetzung des associativen Faktors, soweit gleichmäßiges Material für ihn beim Leser überhaupt vorhanden ist. Anspielungen, Vergleiche, Gleichnisse und derartiges mehr sind Mittel, die ihm die Sprache zu bequemster Verwendung darbietet; leise Nüancen des Ausdrucks können diesen oder jenen überhaupt möglichen Bestandteil des associativen Faktors bevorzugen. Aber auch durch einfaches scheinbar beziehungsloses Nebeneinanderstellen können Elemente des associativen Faktors gerüstet werden; ich komme darauf noch später zurück.

Viele associative Faktoren für bestimmte Objekte einer Dichtung bringen wir aus dem Leben mit, andere bilden sich erst im Verlauf einer Dichtung selbst. Der Eindruck, den uns die Handlungsweise eines bestimmten Charakters gemacht hat, bleibt als associativer Faktor an ihm hängen; eine bestimmte Äußerung wirkt erregend auf die Erinnerungen an alle Äußerungen und Handlungen ähnlicher Tendenz, die ich von dem betreffenden Charakter gehört und gesehen habe, und gewinnt dadurch erst die starke anziehende oder abstoßende Wirkung, die sie etwa ausübt.[1]) In beiden Fällen wird der associative Faktor natürlich verstärkt durch Erinnerungen an ähnliche Menschen, die wir im Leben kennen gelernt haben. — Nur der Dichtung selbst verdankt einen associativen Faktor der Schild des Achilles: er erhält ihn durch den Bericht über seine Anfertigung in der Werkstatt des kunstreichen Gottes.

Fragen wir nun, durch welche Arten von Associationen die einzelnen einander übergeordneten und nebengeordneten[2]) Bestandteile des associativen Faktors untereinander und mit dem direkten Faktor in Verbindung stehen. Wir werden uns freilich bei der Beantwortung dieser Frage bescheiden müssen: es ist nicht möglich, hier auf die ganzen neuerdings gepflogenen Kontroversen über die Associationslehre einzugehen. Wie die Entscheidung dieser Kontroversen aber auch ausfallen möge, scheint es mir doch zum mindesten für die praktischen Zwecke der Darstellung angängig, die bisher meist unterschiedenen

---

[1]) Wo ein Gespräch im Leben sich erhitzt, hat die Erregung der Sprechenden sehr häufig den oben angedeuteten Grund. Wir sagen dann, es sei uns wieder einmal eine uns unsympathische Charakterseite des Mitunterredners entgegengetreten.

[2]) Übergeordnet ist in dem obigen Beispiel die Masse B den anderen erst durch sie erregten einander nebengeordneten Massen.

zwei Hauptarten von Assoziationen auch weiterhin beizubehalten. Die Grundlage für die erste dieser beiden Hauptarten ist die Berührungsassoziation, durch die zwei Inhalte miteinander verbunden sind, weil sie gleichzeitig nebeneinander oder in unmittelbarer Folge nacheinander im Bewußtsein waren. Wir erleben aber auch, daß sich solche Inhalte reproduzieren können, die nicht in so enger Verbindung standen, sondern zwischen denen eine Reihe anderer vorhanden war, durch die die Kette der Berührungsassoziationen hindurchführte; Beispiele hiefür sind im zweiten Abschnitt des zweiten Kapitels gegeben. Wir rechnen diese Fälle zu derselben Hauptklasse wie die reinen Berührungsassoziationen und geben der ganzen Klasse den Namen der Erfahrungsassoziation.

Noch Eines muß hiezu bemerkt werden. Die Reproduktion eines Inhaltes r, der mit einem Inhalte a in Erfahrungsassoziation steht, kann auch erfolgen, wenn nicht dieses a, sondern ein ihm ähnliches b gegeben ist. Ist nun das b dem a sehr ähnlich bis nahe zur Gleichheit, oder kommt es uns sonst gerade nicht darauf an, hervorzuheben, daß hier nur eine Ähnlichkeit und keine Identität vorhanden war, sondern darauf zu betonen, daß eben das r reproduziert wurde, was nur durch sein Verhältnis zu a möglich war, so sprechen wir von dem Ganzen doch als von einer Erfahrungsassoziation.

In Erfahrungsassoziation stehen die Worte mit ihren Bedeutungsmassen, steht der Schild des Achilles mit der Vorstellung seiner Anfertigung durch den kunstreichen Gott u. s. w.

Daneben sprechen wir von einer Ähnlichkeitsassoziation: wir erkennen zwischen Vorstellungen, die in irgend einer Weise einander ähnlich sind, gegenseitige Reproduktionstendenzen. Wie wir aber in nicht ganz scharfem Sprachgebrauch von Erfahrungsassoziationen auch sprechen, wenn in der Kette

einzelne uns für den Augenblick gleichgültige Vermittelungen durch Ähnlichkeit auftreten, so sprechen wir in weiterem Sinne wohl auch von Ähnlichkeitsassociationen, wenn gar nicht die ganzen einander reproduzierenden Massen ähnlich sind, sondern nur Teile derselben, an die sich auf beiden Seiten unähnliche Teile durch Erfahrungsassociation anschließen; wir thun das, wenn es uns nur darauf ankommt zu betonen, wodurch die ganzen Massen mit einander zusammenhängen, nicht aber wie ihre von einander abweichenden Bestandteile sich zu einander verhalten. Demgegenüber können wir solche Fälle, wo die ganzen gerade in Betracht kommenden Massen einander ähnlich sind, als reine Ähnlichkeitsassociationen bezeichnen.

Durch Ähnlichkeitsassociation sind in unserem Beispiele die übergeordneten Bestandteile des associativen Faktors mit den ihnen untergeordneten und diese untereinander verbunden.

Die große Bedeutung der Ähnlichkeitsassociation für die Bildung des associativen Faktors ist schon von Fechner nicht übersehen worden und wird jetzt von Stern nachdrücklich betont. Er hebt dabei hervor, daß nur reine Ähnlichkeitsassociationen in Betracht kommen. Diese Bestimmung ist wohl zu scharf, wie sich noch weiterhin ergeben wird, aber es muß betont werden, daß durch die Ähnlichkeitsassociation bei den durch sie herangezogenen Massen ebenso eine Auslese der Bestandteile normaler Weise stattfindet, wie es bei den Bedeutungsmassen durch ihre gegenseitige Kombination der Fall ist. Nicht nur sind die wirklich ähnlichem Bestandteile vor den ihnen durch Erfahrungsassociation angegliederten dadurch im Vorteil, daß auf sie die direkte Erregung trifft, sondern diejenigen unter den letzteren, die von der ganzen das Bewußtsein beherrschenden Situation abführen würden, könnten auch nur im Kampfe mit den diese Situation repräsentierenden Vorstellungen

zur Geltung kommen. Über den Fall, daß sie sich vermöge einer besonders starken Bereitschaft doch durchsetzen, wird noch zu sprechen sein.

Im nächsten Abschnitt soll noch genauer ausgeführt werden, worin die Ähnlichkeit zweier Vorstellungen oder Vorstellungsmassen bestehen kann; wir werden dabei auch einen Fall zu erwähnen haben, in dem der Zusammenhang zwischen den beiden Massen seinem Wesen nach offenbar der Ähnlichkeitsassociation sehr nahe steht, dieser Ausdruck selbst aber nicht ohne einen gewissen Zwang anwendbar scheint. Hier genügen vorläufig die eben gegebenen Bemerkungen als Unterlage für weitere allgemeine Erörterungen über den associativen Faktor, bei denen ich an Külpes oben citierten Aufsatz anknüpfe. Külpe stellt sich hier die Aufgabe, innerhalb des associativen Faktors in Fechners Sinne eine engere Provinz abzustecken, welche seiner Bedeutung für den Geschmack, das Gefallen oder Mißfallen entspricht, und erhebt zu diesem Zwecke drei Anforderungen, denen der associative Faktor genügen soll. Wir beginnen mit der Besprechung der zweiten Anforderung, die folgendermaßen lautet: Der associative Faktor muß einen Kontemplationswert haben oder als Glied eines solchen aufgefaßt werden können. Als Kontemplationswert bezeichnet Külpe den Wert, den ein Vorstellungsinhalt seiner bloßen Beschaffenheit nach für uns hat. Er scheidet von den Gefühlen, die den Kontemplationswert ausmachen, Beziehungsgefühle, die die Vorstellung nur durch ihr Verhältnis zu anderen außerhalb des ästhetisch betrachteten Komplexes stehenden Vorstellungen erregt, und sinnliche Gefühle. Über die Frage, wie weit den sinnlichen Gefühlen eine ästhetische Bedeutung zukommt, soll noch gesprochen werden; in Bezug auf den ersten Punkt berühren sich Külpes Ausführungen mit meinen Erörterungen

im ersten Abschnitt des zweiten Kapitels, wo festgestellt wurde, daß wir im Zustande der ästhetischen Anschauung nicht an den im Kunstwerk vereinigten Vorstellungen vorbeisehen. Allein wie uns der Zustand der ästhetischen Anschauung nur als eine Bewußtseinsthatsache gegeben ist, so fand ich auch dieses Merkmal nur als ein unserer inneren Wahrnehmung gegebenes vor; Külpe dagegen macht es zu einem absoluten, er fordert, daß alle Teile des für den ästhetischen Eindruck in Betracht kommenden associativen Faktors so beschaffen seien, daß unsere innere Wahrnehmung auch bei weitester Ausbreitung ihres Gebietes dieses Merkmal an ihnen vorfinden würde. Im vorhergehenden ist unter einem ästhetischen Eindruck stillschweigend jeder Eindruck verstanden, den wir von einem Objekt empfangen, dem wir im Zustande der ästhetischen Anschauung, wie ich ihn beschrieben habe, gegenüberstehen; Külpe sucht hier eine weitere Beschränkung einzuführen. Wenn ich eine Dichtung auf ihre Tendenz prüfe, so ist damit der Zustand der ästhetischen Anschauung durchbrochen; wenn mir aber die Tendenz so in Fleisch und Blut übergegangen ist, daß ich nicht nötig habe, mir den mir wertvollen Zweck, von dem meine Billigung der Tendenz abhängt, noch zu vergegenwärtigen, so kann das Lustgefühl, das mir die Übereinstimmung des Werkes mit dieser Tendenz erweckt, durchaus ohne Durchbrechung des Zustandes der ästhetischen Anschauung entstehen. Für Külpe gehört es trotzdem nicht zum ästhetischen Eindruck, weil seine Grundlagen ursprünglich durch Berücksichtigung eines außerhalb stehenden Zweckes geschaffen wurden.

Külpes Forderung besticht durch die logische Konsequenz, mit der sie aus der Bewußtseinsthatsache entwickelt ist. Dennoch möchte ich sie mir nicht zu eigen machen, denn der Versuch, das Gebiet des ästhetischen Eindrucks noch enger zu umgrenzen,

als es mit den der inneren Wahrnehmung wirklich gegebenen Merkmalen geschehen kann, scheint mir etwas Gewaltsames und Willkürliches an sich zu haben. Habe ich z. B. Freude an einer guten That, so tritt der Charakter dieser Freude als einer ethischen doch nur hervor, wenn ich die That an einem ethischen Zwecke messe, vorher äußert sich die Lust ganz unmittelbar, scheint sie lediglich abhängig von der angeschauten That selbst. Ich meine, man kann da nichts anderes sagen, als daß wir, was wohl Gegenstand einer sittlichen Beurteilung werden könnte, hier ästhetisch aufgefaßt haben. Zudem kommt man auf die Frage, ob unsere Freude an dem Anblicke einer guten That wirklich nur möglich ist unter Voraussetzung eines uns einmal bewußt gewesenen ethischen Zweckes, ob es sich nicht oft um eine einfach in unserer Natur liegende, freilich ethischer Beurteilung unterworfene Disposition handelt: wird das Letztere zugegeben, wie ich glaube, daß es geschehen muß, so müßte eine im einzelnen Falle kaum durchzuführende Scheidung vorgenommen werden zwischen Gefühlen, die auf Grund einer solchen angeborenen Disposition entstehen, und solchen, für die die Grundlage erst durch eine frühere Vergegenwärtigung eines sittlichen Zweckes in mir gebildet ist, oder es müßten konsequenter Weise überhaupt alle Gefühle, die auf einer, wenn auch noch so ursprünglichen, aber der ethischen Diskussion unterliegenden Grundlage in mir entstehen, als außerästhetisch bezeichnet werden; wenn Götz von Berlichingen mir als Persönlichkeit gefällt, wenn ich mich darüber freue, wie mannhaft er seinen Gegnern widersteht, so müßten diese Gefühle aus dem ästhetischen Eindruck ausgeschieden werden. Im Interesse einer lebendigen Wirkung der Kunst möchte ich den Genießenden nicht von vorneherein zumuten, diese Scheidung vorzunehmen, um so weniger, als

die nach der eben skizzierten Auffassung auszuscheidenden Faktoren auch bei der Produktion eine große Rolle spielen, ja oft die Keimpunkte des ganzen Kunstwerks sind. Es war gerade die Freude an der Persönlichkeit des Götz, die energische Parteinahme für ihn, die Möglichkeit durch seine Gestalt eigenen Lebensstimmungen Ausdruck zu geben, die Goethe die Feder in die Hand drückte, und wir werden im fünften Kapitel sehen, daß ein solches Verhältnis des Dichters zu seinem Stoffe außerordentlich häufig vorkommt.

Allerdings, auf Allgemeingültigkeit kann mein ästhetischer Eindruck, soweit er unter dem Einfluß der von Külpe verpönten Faktoren steht, oft keinen Anspruch machen, aber diesen Anspruch erhebe ich auch nicht für meinen unmittelbaren ästhetischen Eindruck, sondern nur für mein ästhetisches Urteil, und dieses wird aus dem unmittelbaren ästhetischen Eindruck erst entwickelt, in einer Weise, die wir im nächsten Kapitel noch genauer zu erörtern haben.

Külpes dritte Forderung lautet: Der associative Faktor muß mit dem direkten in einem eindeutigen und notwendigen Zusammenhange stehen. Was Külpe hiezu sagt, bezieht sich auf zwei verschiedene von ihm nicht durchweg ausdrücklich auseinander gehaltene Fälle. Einmal kann dem Dichter ein associativer Faktor vorgeschwebt haben, der sich aus seinen Angaben nicht genügend deutlich ergiebt; oder der Leser kann einen solchen Faktor hinzuthun. Wenn im ersten Falle der betreffende associative Faktor sich bei unbefangener Aufnahme gar nicht verrät, so spielt er in meinem ästhetischen Eindruck natürlich keine Rolle: vielleicht fasse ich dann die Dichtung anders auf, als der Dichter sie gemeint hat, und wenn das ohne Schwierigkeiten angeht, so gewinne ich mittels dieses vom Dichter nicht gemeinten, aber sonst naheliegenden Faktors einen

ästhetischen Eindruck. Schlimmer sind solche Fälle, wo ein associativer Faktor bis zu einem gewissen Grade angedeutet ist, aber doch nicht so weit, daß er uns in seinem vollen Umfange sofort entgegenträte. Hierher gehört Külpes Beispiel von dem historischen Drama, das man ohne historische Kenntnisse nicht verstehen kann; hierher auch so manches Gedicht, das ursprünglich für eine bestimmte Romanstelle geschrieben, um die Stimmung der ganzen Situation zusammenzufassen, wenn es aus diesem Zusammenhange gelöst in einer Sammlung uns entgegentritt, uns mit seinen unzulänglichen Andeutungen Rätsel aufgibt.

Zweitens also können vom Leser associative Faktoren hinzugethan werden, die durch den Wortlaut nicht gefordert sind. Drei Ursachen können ein solches Hinzuthun bewirken. [1])

[1]) Es sei gestattet, hier in der Anmerkung noch auf eine Zufälligkeit in der Zusammensetzung des associativen Faktors hinzuweisen, die freilich mit unserem augenblicklichen Zusammenhange nichts zu thun hat. Vom Zufall abhängig ist der Umfang unserer individuellen Erfahrung und damit die Masse des Materials, das in uns für die Bildung des associativen Faktors zur Verfügung steht. Was eine bleiche Wange bedeutet, weiß jeder, aber bei ihrer Erwähnung werden einem Leser, der oft im Leben Krankheit, Not u. s. w. gesehen hat, weit zahlreichere und detaillirtere Bilder erregt werden, als einem anderen, dem das alles ferner geblieben ist. Und die erregten Bilder sind in ihrer Gefühlswirkung nicht gleichwertig, denn schon die ursprüngliche Gefühlswirkung war verschieden stark je nach meiner persönlichen Beziehung zu dem betreffenden Kranken, sie war sehr stark, wenn ich etwa am Krankenbette eines lieben Verwandten lange Tage in Sorge gesessen habe. Und wenn weiterhin an die Bedeutungen der Worte und Sätze die anderen Bestandteile des associativen Faktors sich anschließen, die wir bei unserem Musterbeispiel kennen gelernt haben, so ist auch der Vorrat und Wert der hiefür in Betracht kommenden Erinnerungen nicht überall gleich. — Bei dem Einzelnen vermehrt sich, je nachdem seine Lebenserfahrung wächst, das Material für den associativen Faktor, und zum Teil beruht es hierauf, daß uns große Kunstwerke unser ganzes Leben hindurch begleiten und uns immer wieder als neu erscheinen.

Erstens kann eine Eigentümlichkeit meiner Individualität oder meiner Rasse mich besonders empfänglich machen für Eindrücke bestimmter Art und kann solchen Eindrücken, wenn sie mir in einer Dichtung begegnen, eine Wucht verleihen, die vom Dichter gar nicht in dem Maße beabsichtigt war. Mit dem Hervorheben des einen kann gleichzeitig eine den Absichten des Dichters widersprechende Vernachlässigung des anderen verbunden sein. Weiterhin kann sich die Sache noch dadurch komplizieren, daß irgend welche persönliche Eigentümlichkeiten, vermöge deren ich für gewisse Eindrücke besonders empfänglich bin, sei es nun in einer dem Dichter unerwünschten oder auch erwünschten Weise, mir selbst an mir unsympathisch sind.

Zweitens kann ein Bestandteil meiner Erfahrung durch die Häufigkeit seines Auftretens oder durch den besonderen Nachdruck, mit dem er sich bei seinem Auftreten geltend machte, in unverhältnismäßig großer Bereitschaft stehen und sich zur Wirkung drängen, wo nur irgend eine Anknüpfung für ihn vorhanden ist. Bei unserem Musterbeispiel habe ich über das Schwingen der Harke nichts gesagt. Es ist durch den Zusammenhang als ein drohendes Schwingen gekennzeichnet; aber möglich wäre es, daß ich einmal in einem unvergeßlichen Moment meines Lebens ein besonders anmutiges Schwingen gesehen hätte und die Erinnerung an dieses Schwingen trotz der ungünstigen Umstände auch jetzt zur Wirkung käme. Die Wahrscheinlichkeit dazu wird größer, wenn jene Erinnerung mit den gegebenen Worten oder mit Bestandteilen des deutlich durch den Wortlaut zur Mitwirkung aufgerufenen Faktors in Erfahrungsassociation steht, wenn es also eben ein Bauern-

Aber ihr ästhetischer Eindruck wird dadurch für uns, wie Külpe es ausdrückt, zu einem vielgestaltigen Proteus (a. a. O. S. 167).

mädchen war, bei dem ich jenes anmutige Schwingen wahrnahm.

Drittens kann eine solche zufällige d. h. nicht allgemein gültige Erfahrungsassociation auch an sich genügen, um irgend welche Elemente als associative Faktoren zur Wirkung kommen zu lassen. Es gibt hier zunächst durch natürliche Bedingungen festumgrenzte Gruppen von Menschen, welche dieselben Erfahrungsassociationen mit einander teilen. So die Mitglieder einer Familie, Gemeinde, Nation, eines Staates; der Name Blücher z. B. hat in diesem Sinne normaler Weise für einen Deutschen einen anderen associativen Faktor, als für einen Franzosen. Auch die Zeitgenossen haben gewisse Erfahrungsassociationen gemeinsam. Die Erörterungen des Grafen Trast über die Ehre in Sudermanns Drama sind weder einwandfrei noch an sich besonders interessant, aber in unserer Zeit ist die Kollision des Gebotes und Begriffs der Standesehre mit mancherlei praktischen Lebensinteressen und mit gewissen allgemeinen Prinzipien besonders brennend geworden und von hier aus fließt den Worten des Grafen Trast ihre Wirkung zu.

Andere derartige Associationen haben keinen solchen durch natürliche Bedingungen abgegrenzten Verbreitungskreis. Bei allen Kennern eines Dichters von bestimmter Eigenart, die ein neues Werk von ihm zur Hand nehmen, stehen die Erinnerungen an die früher von dem Dichter behandelten Probleme, an die bestimmten Wirkungen, die seine Werke ausgeübt haben, bereit, um sich als associative Faktoren geltend zu machen; für alle, die das Wort Heerscharen in der Verbindung Herr der Heerscharen kennen, hat es einen eigentümlichen feierlichen Klang; hat ein Romanschriftsteller an einer wirkungsvollen Stelle seines Romans ein eigenes oder fremdes Gedicht ein-

geschoben, so erhält es, auch wenn es der Ergänzung durch die Romanumgebung nicht bedarf, doch aus der Stimmung der ganzen Scene für jeden Leser des Romans einen associativen Faktor, der sich bei späterer Lektüre des isolierten Gedichtes geltend macht und dessen Anteil an der Wirkung kaum mit Sicherheit abzuschätzen ist; wem am Weihnachtsabend eine geliebte Mutter gestorben ist, für den hat das Wort Weihnachten in Zukunft eine andere Stimmung als ihm sonst zukommt u. s. w.

Mir scheint nun durch die Mitwirkung aller dieser zufälligen Faktoren der entstehende Eindruck seinen Anspruch auf die Bezeichnung „ästhetisch" nicht zu verlieren. Ich schreibe ihn bei unbefangener Aufnahme dem ästhetisch angeschauten Objekt zu und in der That ist er der Eindruck dieses Objekts auf mich, unter den bei mir vorhandenen Bedingungen geradeso notwendig, wie irgend ein anderer Eindruck des Objekts auf andere Menschen. Wenn wir freilich durch unsere Analyse die Mitwirkung jener individuell zufälligen Faktoren festgestellt haben, so werden wir die nur individuelle Gültigkeit unseres Eindrucks scharf betonen und uns hüten, ihn schlechthin als den Eindruck des Objekts überhaupt zu bezeichnen, denn in dieser Bezeichnung liegt die Behauptung der Allgemeingültigkeit.

Wie zufällige Faktoren zu einer Durchbrechung der Illusion führen können, darüber ist schon am Schlusse des vorigen Kapitels einiges gesagt. Auf andere Störungen, die sie veranlassen können, werden wir durch die Erwägung von Külpes erstem Gesetz geführt, das vom rein psychologischen Standpunkt aus verlangt, daß der associative Faktor mit dem direkten eine Einheit bilde, was natürlich einschließt, daß auch die Bestandteile des associativen Faktors unter sich eine solche

bilden. Dieses Gesetz läßt die Mitwirkung zufälliger associativer Faktoren als unwillkommen erscheinen, wenn sie den durch den Wortlaut der Dichtung festgelegten Wirkungstendenzen widerstreiten. Sie haben dann überhaupt schon wenig Chancen, zur Wirkung zu gelangen; setzen sie sich aber trotzdem durch, so wird der ganze Eindruck matt und unklar und oft genug kommen die störenden Elemente uns ausdrücklich zum Bewußtsein und ziehen die Aufmerksamkeit von der Darstellung des Dichters ab. — Stimmen zufällige associative Faktoren in ihrer Wirkung mit der im Wortlaut angelegten überein, so werden sie, falls die Ähnlichkeit groß genug und die Dichtung reproduktionsmächtig genug ist, schon vermöge jener Ähnlichkeit, also eines nicht zufälligen Momentes reproduziert; immerhin drängen sie sich doch vermöge ihrer sonstigen bevorzugten Stellung in erster Linie heran und können, ohne die eben beschriebene Störung zu veranlassen, den Eindruck etwas anders färben, als er ohne ihre bevorzugte Mitwirkung erscheinen würde. Noch mehr tritt ihre Bedeutung hervor bei Dichtungen, deren direkter Faktor an sich wenig Reproduktionskraft besitzt und in dieser Beziehung vielleicht ganz versagen würde, wenn ihm nicht die außergewöhnlich hohe Bereitschaft eines associativen Faktors zu Hilfe käme.

Wir können an Külpes erstes Gesetz noch eine andere Betrachtung anknüpfen. Fechner hat über die Frage, wieweit die Vorstellungselemente des associativen Faktors bewußt werden dürfen, keine allgemeine Bestimmung gegeben. Manche seiner Erörterungen machen den Eindruck, als betrachte er die von ihm angeführten „Erinnerungen" als vollbewußte Vorstellungen; andererseits aber heißt es einmal: Wir erinnern uns dabei nicht alles dessen einzeln, was zu dem Eindruck beiträgt; wie wäre das möglich, wenn alles zugleich Anspruch

macht, ins Bewußtsein zu treten. Vielmehr, indem es das will, verschmilzt es zu dem einheitlichen gefühlsmäßigen Eindruck, den wir die geistige Farbe nannten. — Jedenfalls dürfen nur soviele Vorstellungselemente des associativen Faktors in jedem Moment bewußt werden, als mit dem direkten Faktor in einem einzigen Bewußtseinsakt zusammengefaßt werden können, und zwar in der Weise, daß dabei dem direkten Faktor seine bevorzugte Stellung im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit gewahrt bleibt.

Danach sind dem Bewußtwerden der Vorstellungselemente des associativen Faktors ziemlich enge Grenzen gesteckt. Die Verhältnisse liegen bei der Poesie noch anders, als bei den bildenden Künsten. Wenn ich einen Porträtkopf längere Zeit hindurch betrachte, so kann allmählich eine ganze Reihe von zum Charakter des Gesichtes passenden Situationen, in denen dieser Mensch, wie mir bekannt ist, eine Rolle spielte, oder in denen er eine solche doch nach dem ganzen Charakter seines Gesichtes zu spielen berufen war, eine Reihe von bezeichnenden Äußerungen, die er gesprochen hat oder doch hätte sprechen können, mehr oder weniger deutlich durch mein Bewußtsein ziehen, ohne daß das Porträt aus dem Aufmerksamkeitskreise zu verschwinden braucht; einer Dichtung gegenüber kann bei normaler Aufnahme von derartigem keine Rede sein, da ja hier der direkte Faktor nicht standhält, sondern mit fortschreitender Darstellung beständig wechselt. Durch die Worte der Dichtung werden in erster Linie ihre speziellen durch den Zusammenhang mitbestimmten Bedeutungsvorstellungen erregt, und wenn bewußte Vorstellungen neben den Worten auftreten, so sind es diese; andere können zwar wohl jederzeit in einer Art von momentaner Pause zwischen sie geschoben werden, aber neben ihnen haben sie nur Platz, wenn sie mit ihnen zu einer Gesamtvorstellung

ſich vereinigen. Wenn der Dichter von einem Finger ſpricht, kann mir wohl neben dem Finger auch ein Bild der übrigen Hand auftauchen, oder es können zu der Vorſtellung aus einem Sinnesgebiet Ergänzungen aus anderen treten: ſo bei mir namentlich zu der optiſchen Vorſtellung eines Geſichts mit einem beſtimmten Ausdruck oder einer Bewegung die betreffenden Spannungs- und Bewegungsempfindungen. Solche Ergänzungen aus anderen Sinnesgebieten können auch wohl bewußt werden, wenn die von den Worten des Dichters direkt gereizte Vorſtellung unbewußt bleibt: andere Beſtandteile des aſſociativen Faktors werden auch in dieſem Falle, wenn ſie nicht in eine momentane Pauſe eingeſchoben werden, ſchwerlich zum Bewußtſein gelangen können. Die Verhältniſſe liegen hier bisweilen etwas kompliziert. Wenn ich z. B. die Umſchreibung Himmelsbrücke zum erſtenmale höre, ſo werden zunächſt in mir die Bedeutungen der beiden in dem Kompoſitum zuſammengeſtellten Einzelworte erregt, aber durch ihre Kombination ergibt ſich die Vorſtellung des Regenbogens, und dieſer urſprünglich an zweiter Stelle auftretende Beſtandteil des aſſociativen Faktors erweiſt ſich ſofort als Bedeutungsvorſtellung des ganzen Wortes Himmelsbrücke, kann als ſolche neben ihm bewußt werden und rückt zum übergeordneten Beſtandteil des aſſociativen Faktors auf, während die beiden urſprünglich zuerſt erregten Maſſen mit allem was weiter daran hängt zu untergeordneten Beſtandteilen werden. Wenn ich dagegen Viſchers Pfahldorfgeſchichte leſe, ſo kann ich wohl in einer Pauſe das Wort Druide mit der Geſtalt Richard Wagners in meinem Bewußtſein vereinigen und kann mich in dieſe Kombination ſo hineinleben, daß die Geſtalt mich wie die unmittelbare Bedeutungsvorſtellung des Wortes anmutet: aber wenn ich dann die Lektüre fortſetze, zerrinnt der ſo hergeſtellte

Zusammenhang sofort wieder, weil die nächste Umgebung, in der ich das Wort Druide finde, durchaus dessen gewöhnliche Bedeutung bestätigt. Diese als die stärksterregte tritt den anderen Bestandteilen des gerade in Betracht kommenden associativen Faktors auf ihrem Wege zum Bewußtsein entgegen. Wo übrigens für dieselbe Stelle zahlreiche und gleichberechtigte weitere Bestandteile des associativen Faktors in Betracht kommen, hindert auch schon, wie das Fechner andeutet und jetzt Stern näher ausführt,[1]) ihre gegenseitige Konkurrenz das Bewußtwerden einzelner.

Das bisher Gesagte gilt von den associativen Faktoren, die sich jeweilig an die als Einheiten wirkenden Partieen der Darstellung anschließen, d. h. an Worte Satzteile oder Sätze, die für sich eine einheitliche bewußte Vorstellung zu wecken vermögen. Nun können aber solche Vorstellungen zu anderen früher oder später gegebenen in das Verhältnis eines untergeordneten associativen Faktors treten; so ist es bei Beispielen, Vergleichen, Gleichnissen, Allegorieen; so auch bei dem Schild des Achilles und in ähnlichen Fällen. Ja auch innerhalb einer vom Dichter gegebenen Gesamtanschauung können einzelne Bestandteile neben ihrer selbständigen Existenz doch gleichzeitig als associative Faktoren für andere Bestandteile wirken, wofür wir im nächsten Abschnitt ein Beispiel kennen lernen werden.

Die Menge der unbewußt mitwirkenden associativen Faktoren erklärt es, daß auch solche Leser, die wenig dazu disponiert sind, die Worte der Dichtung mit inneren Bildern zu begleiten, doch einen intensiven Genuß von ihrer Lektüre haben können. Man wird es vielleicht als wahrscheinlich hin-

[1]) A. a. O. S. 55.

stellen dürfen, daß der associative Faktor mit um so zahlreicheren Bestandteilen zur Wirkung gelangen kann, je weniger eine einzelne bevorzugte Reihe dieser Bestandteile durch ihr Bewußtwerden die psychische Kraft für sich absorbiert; danach könnte der Genuß des weniger zur Hervorbringung innerer Bilder disponierten Lesers, wenn auch eigentümlich anders gefärbt, so doch ebenso intensiv, vielleicht sogar intensiver sein, als der eines anderen, der zu dieser Hervorbringung mehr disponiert ist.

2. Die Einschmelzung.

Wir sprechen von einem heiteren Gelb, einem scharfen Klange. Gefühle und Empfindungen, die doch durch den direkten Faktor erst in irgend einer Weise in uns erregt sind, werden von uns in ihn selbst hineingetragen, sodaß der optische oder akustische Eindruck uns die Eigenschaft annimmt, heiter oder scharf zu sein.

Für den Vorgang, für den hier zwei vorläufige Beispiele gegeben wurden, sind bereits mehrere Bezeichnungen geprägt worden. Von der reichen Terminologie, die Robert Vischer in seinem Buche über das optische Formgefühl anwandte, ist der Ausdruck Einfühlung im Gebrauch geblieben; aber als allgemeiner Terminus für die ganze Gruppe der Erscheinungen, die wir hier zusammenfassen müssen, war er von vorneherein nicht gedacht und eignet er sich auch nicht. Schon bei dem scharfen Klange handelt es sich nicht um die Einschmelzung eines Gefühls, sondern einer Empfindung, und wenn ich etwa in einer Wolke einen Drachen sehe, kommt eine komplizierte Vorstellung zur Einschmelzung. — Die Ausdrücke Symbol, symbolisieren u. s. w. bedürfen erst einer dem gewöhnlichen Sprachgebrauch widersprechenden Ausweitung ihrer Bedeutung,

um für unseren Zweck brauchbar zu sein, und dasselbe gilt für den von Biese gebrauchten Ausdruck „Das Metaphorische", der außerdem wenig bildsam und deshalb unbequem ist. Volkelt spricht von einer Verschmelzung, gelegentlich auch von einem eingeschmolzenen Bedeutungsgehalt:[1]) ich möchte im Anschluß daran das Wort Einschmelzung als speziellen Terminus vorschlagen. Es paßt seiner jedermann verständlichen Bedeutung nach gut zu dem Vorgange, weist sofort hin auf den Unterschied zwischen den Massen, in die eingeschmolzen wird und den Massen, die eingeschmolzen werden, ist bequem für den Gebrauch, weil es das Verbum einschmelzen neben sich hat, und ist meines Wissens in der psychologischen und ästhetischen Litteratur noch nicht zur Bezeichnung eines anderen Vorganges angewendet worden.

Was die Poesie anlangt, so ist schon im ersten Kapitel hervorgehoben, daß bei manchen Worten die Bedeutung uns im Laut zu leben scheint, daß das aber keineswegs bei allen Worten der Fall ist: der Laut muß der Bedeutung entgegenkommen, wenn die Einschmelzung zu stande kommen soll. Auch bei Wortzusammenstellungen, bei Satzteilen und Sätzen kann sich die Gesamtbedeutung im Klange spiegeln; die beherrschenden Laute des Ganzen, der Rhythmus und der Satzbau mit der durch ihn nahegelegten Betonung bieten Anhaltspunkte für die Einschmelzung. Aber auch hier ist sie keineswegs die ausnahmslose Regel. Wenn Heinrich von Kleist in seinen Novellen das Schrecklichste in seiner kalten streng sachlichen Art erzählt, so fühlen wir lebhaft die Stimmung der betreffenden Scene, aber in den Worten liegt sie uns nicht; der direkte Faktor ist hier wie bei den obenerwähnten ihrem

[1]) Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. 113 S. 164, 168.

Laute nach zur Bedeutung nicht passenden Einzelworten zu einem bloßen Werkzeug herabgesunken. Wo der associative Faktor schon durch eine Erfahrungsassociation bereitgestellt wird, wie es bei den Wortbedeutungen der Fall ist, da braucht freilich die innere Beziehung nicht so stark zu sein, wie sie sein müßte, um rein für sich unter allen Umständen die Association zu erzwingen; man kann auch die Erfahrung machen, daß Worte, die zunächst nicht ihre Bedeutung in sich eingeschmolzen tragen, doch bei längerem Zusammenhalten mit der Bedeutung allmählich für uns deren Farbe annehmen.

Wir haben bis jetzt nur von der Einschmelzung eines associativen Faktors in einen direkten gesprochen; es giebt aber auch eine Einschmelzung von untergeordneten Bestandteilen des associativen Faktors in übergeordnete. Das ist leicht zu erkennen, wenn beide Massen zunächst selbständig nebeneinander im Bewußtsein stehen. In Kleists Penthesilea wird die Heldin mit einer Hündin verglichen und uns gezeigt, wie sie von ihren Hunden umgeben auf den Achilles losstürmt; wenn mir hier ein optisches Bild aufblitzt, und das ist wohl fast bei jedem Lesen der Stelle der Fall, so nimmt mir Penthesileas Gesicht etwas von dem Ausdruck im Gesicht eines zum Beißen bereiten Hundes an. Um dieses Resultat zu bewirken wäre nicht einmal die ausdrückliche Vergleichung der Penthesilea mit einer Hündin nötig. Ich habe schon oben angegeben, daß auch durch ein scheinbar beziehungsloses Nebeneinanderstellen Bestandteile des associativen Faktors gerüstet werden könnten, und hier haben wir ein klares Beispiel für den Satz. Würde uns die anstürmende Penthesilea nur inmitten ihrer Hunde gezeigt, so würde durch die Ähnlichkeit die Vorstellung der Hunde zu der der Penthesilea heran und die speziell passenden Züge in sie hineingezogen werden.

Ist die Masse, in die eingeschmolzen wird, ihrem Vorstellungsgehalte nach unbewußt, so verrät sie sich doch als zur Zeit erregte Masse dadurch, daß sie einen Eindruck des Erkennens oder Wiedererkennens oder vielleicht auch eine ihr bereits anhaftende Stimmung im Bewußtsein hervortreten läßt. Bei jeder größeren Dichtung bilden sich zahlreiche Massen in uns, die als ganze gar nicht in einem Moment bewußt sein können: alle Charaktere einer Dichtung leben als solche Massen in uns. In sie kann immer wieder neu eingeschmolzen werden, je nachdem wir neue zum schon Vorhandenen passende Züge erfahren.

Wir suchen uns nun etwas genauer zu vergegenwärtigen, auf welchen Momenten der innere Zusammenhang zwischen den beiden in Betracht kommenden Vorstellungen oder Vorstellungsmassen beruhen kann. Wir wollen dabei den bisher festgehaltenen ausschließlichen Standpunkt des Lesers oder Hörers aufgeben und gleich auch die Fälle betrachten, in denen eine Einschmelzung gegenüber den unmittelbar aufgefaßten Objekten der ganzen Wirklichkeit zu stande kommt. Unsere Betrachtung hier nur auf die Wirklichkeitsobjekte, die den direkten Faktor der Poesie ausmachen, und die vom Dichter uns in Gestalt von reproduzierten Vorstellungen gegebenen Einschmelzungen zu beschränken, würde schwierig sein und wir würden bei der Besprechung des dichterischen Schaffens doch auf die anderen Fälle zurückkommen müssen.

Es sei zunächst darauf aufmerksam gemacht, daß es Wahrnehmungen gegenüber auf Erfahrung beruhende associative Ergänzungen giebt, die noch keine Einschmelzungen sind: die durch sie herangebrachten Vorstellungen verhalten sich zu den Wahrnehmungen in Bezug auf die Einschmelzung wie nach den oben gegebenen Auseinandersetzungen die Bedeutungen zu

den Worten. So weckt mir der Anblick des Zuckers einen leisen Anklang der Geschmackempfindung süß, aber er sieht mir darum nicht süß aus. Dagegen das blaue Wasser sieht auch kühl aus, weil die Empfindung blau zu der Empfindung kalt innere Beziehungen hat. Daß solche leichter hervortreten, wenn die beiden Massen schon durch Erfahrungsassociation zusammengebracht sind, ist oben gesagt. — Es können sich an eine Wahrnehmung auch Dispositionen zu Vorstellungen von der Vergangenheit und Zukunft des Objekts anschließen, an den Anblick eines stehenden Eisenbahnzuges z. B. die Disposition zu der Vorstellung eines fahrenden Zuges: und hier, wo das durch die Erfahrungsassociation Herangebrachte eine Wahrnehmungsähnlichkeit mit dem Objekt hat, kann es leicht zu einer Einschmelzung kommen, namentlich, wenn eine starke Gefühlswirkung durch die Ergänzung ausgelöst wird. Stehe ich vor der Lokomotive im Geleise, so wird die angegebene Ergänzung mir ein gewisses Angstgefühl wecken und es kann nun zu dem Eindruck kommen, als setze sich der Zug wirklich bereits in Bewegung. — Auch wenn die Ergänzungen neben den Wahrnehmungen stehen bleiben, können sie doch mit ihnen zusammenwirken, um zur Einschmelzung geeignete Massen heranzuziehen. Baumzweige, die ich aus dem Zimmer heraus draußen sich bewegen sehe, können erst dann die Vorstellung gegen einen Widerstand ankämpfender Wesen erregen, wenn ich mir aus meiner Erfahrung den Wind hinzuergänze, den ich ja augenblicklich im Zimmer nicht spüre. Erinnerungen an meine Erfahrung über die Elastizität solcher Zweige kommen dagegen höchstens als Hilfen in Betracht, da der bloße Anblick der Zweige, wie wir sofort sehen werden, auch ohne solche Erinnerungen sich mit den Empfindungen der Elastizität meines eigenen Körpers verbinden kann.

Das Heranziehen der zur Einschmelzung gelangenden Massen erfolgt nun mittels eines Zusammenhanges, der sich in den weitaus meisten Fällen deutlich als der einer Ähnlichkeitsassociation darstellt; nur für den Fall, daß sensible Reize Impulse zu einer bestimmten Bewegung oder Haltung im Gefolge haben oder ihnen entsprechende reproduzierte Körperempfindungen wecken, reicht diese Auffassung nicht ganz aus. Über das Vorkommen solcher Impulse und reproduzierten Körperempfindungen ist im ersten Kapitel gesprochen worden; aber der hier erwähnte Zusammenhang wurde dort nicht ausdrücklich betont.

In Betracht kommt hier zunächst die Erregung von Bewegungsimpulsen durch Schallreize, wie sie sich auf unserem Gebiet beim Anhören eines Rhythmus beobachten läßt. Piderit äußert sich hierüber in der zweiten Auflage seiner Mimik und Physiognomik auf Seite 103 folgendermaßen: diese eigentümliche Erscheinung erklärt sich durch die Thatsache, daß im verlängerten Mark nicht allein die Bewegungsnerven unsrer Extremitäten, sondern auch (wie Schröder van der Kolk nachgewiesen hat) die Gehörnerven entspringen und hier die Wurzeln beider Nervenarten miteinander in Verbindung stehen. Erregungen der Gehörnerven werden deshalb leicht auf die Bewegungsnerven der Extremitäten übertragen. — In dem 1897 erschienenen, also doch wohl den heutigen Stand der Wissenschaft widerspiegelnden Leitfaden der Physiologie des Menschen von F. Schenck und A. Gürber finde ich auf S. 210 f. den Satz: Da Reizung einzelner sensibler Fasern Reflexkrämpfe der ganzen Körpermuskulatur hervorrufen kann, so muß eine leitende Verbindung sämtlicher sensibler Fasern mit sämtlichen motorischen vorhanden sein. — In der Strychninvergiftung können die tetanischen Anfälle zwar auch spontan auftreten,

meist aber werden sie durch einen äußeren Reiz hervorgerufen: durch stärkere Geräusche, starkes Licht, Zugluft, Berührung des Vergifteten u. s. w.[1]) Eine direkte Leitung kommt also jedenfalls in Betracht, aber sie erklärt wohl nur, daß überhaupt Bewegungen ausgeführt werden: die spezielle Gestaltung dieser Bewegungen läßt sich wohl nur auf eine psychische Ursache, auf eine Stimmungsähnlichkeit der Bewegungen mit dem Rhythmus zurückführen.

Auf den Zusammenhang zwischen optischen Bildern und gewissen Haltungs- und Bewegungsempfindungen unseres eigenen Körpers oder Bewegungsimpulsen hat Robert Vischer hingewiesen: „Alterskrumme Mauern können die Grundempfindung unserer leiblichen Statik beleidigen. Die Anschauung der äußeren Grenzen einer Form kann sich in dunkler Weise mit der Empfindung der eigenen Körpergrenzen kombinieren, welche ich an oder mit meiner allgemeinen Hauthülle spüre."[2]) Friedrich Vischer führt hiezu gelegentlich die Beobachtung an, daß ein in einen Spiegel schauendes Kind hinfiel, als der Spiegel plötzlich bewegt wurde.

Robert Vischer betrachtete diese Bewegungs- und Lageempfindungen oder Bewegungsimpulse als eine unmittelbare Resonanz des optischen Bildes und für die Richtigkeit dieser Auffassung spricht namentlich die Beobachtung, die man an Kindern gemacht hat, daß sie nämlich schon sehr früh durch den Anblick fremder Lippenbewegungen zur Innervation ihrer eigenen Lippenmuskeln angeregt werden.[3]) Eine Erfahrungs-

[1]) Falck, Lehrbuch der praktischen Toxicologie S. 241. Herr Professor Schenck war so freundlich, mir auf meine Anfrage dieses Zitat nachzuweisen.

[2]) Über das optische Formgefühl S. 10 f.

[3]) Soviel scheint sich aus den Angaben der Beobachter doch mit Sicherheit zu ergeben. Siehe Groos, Die Spiele der Menschen S. 373

assoziation zwischen dem optischen Bilde und der eigenen Bewegung gerade der Lippen kann ja nur durch Studien vor dem Spiegel zu stande kommen, und diese darf man für ein so frühes Alter doch wohl als sehr unwahrscheinlich betrachten. Wieweit nun auch hier etwa physiologische Zusammenhänge mitwirken, darüber wage ich keine Ansicht auszusprechen; soweit es sich um psychische Zusammenhänge handelt, wird man auch hier nicht umhin können, eine Art Ähnlichkeitsassoziation anzunehmen, wenn uns diese auch nicht ganz durchsichtig ist.

Wenn optische Bilder uns Impulse zu bestimmten Bewegungen oder Körperhaltungen erteilen, so liegt die Frage nahe, ob nicht auch umgekehrt eine von uns innerlich empfundene Bewegung oder Haltung unseres eigenen Körpers uns zur Hervorbringung entsprechender Gesichtsbilder disponiere. In meiner inneren Erfahrung finde ich keine entscheidenden Gründe für eine Bejahung dieser Frage; indessen ist es doch wahrscheinlich, daß sich zum mindesten zwischen einmal erlebten und gleichzeitig durch Körperempfindungen nachgeahmten optischen Bildern und jenen Körperempfindungen eine Erfahrungsassoziation herstellt, die auch rückläufig wenigstens im Sinne einer gewissen Bereitstellung solcher Bilder wirken kann.

Die weiterhin zu erwähnenden Zusammenhänge fügen sich ohne Schwierigkeit der Rubrik der Ähnlichkeitsassoziation ein.

Ähnlich können zwei Vorstellungen einander sein zunächst als Inhalte unserer sinnlichen Wahrnehmung desselben Sinnesgebietes, oder aus ihnen stammende Erinnerungsvorstellungen. Beispiele bieten die schallnachahmenden Worte der Sprache und solche Fälle, wo wir in den Wolkenformen allerlei Gestalten sehen, den Regenbogen als eine Brücke auffassen und dergleichen.

Solche unmittelbare Ähnlichkeiten giebt es auch auf psychischem Gebiet: zwei Charaktere oder zwei Gemütszustände verschiedener Subjekte können einander ähnlich sein, wie z. B. der Zorn jenes Bauernmädchens und die Wut der gereizten Bärin.

Es giebt ferner eine Ähnlichkeit der Beziehungen. Fasse ich einen einzelnen vor der Gebirgsmasse stehenden Berg mit dieser zusammen auf, so wird er mir zum Vorposten oder zum Verbannten oder zum stolz sich Absondernden:[1]) betrachte ich vom Winde bewegte Baumzweige im Zusammenhang mit einem gegenüberstehenden Objekt, so werden sie mir zu Armen, die ihm winken. Haben auch die einzelnen entsprechenden Träger der Beziehungen an sich Ähnlichkeit mit einander, so befördert dieses das Eintreten der Association; doch ist eine solche Ähnlichkeit von um so geringerer Bedeutung, je eindeutiger die Beziehung selbst erscheint. Der einzelne Berg kann ein unförmlicher Block sein und doch liegt für ihn eine der drei ebengenannten Auffassungen nahe, denn noch andere Auffassungen sind kaum möglich. Dagegen ein Objekt am Himmel, wenn ich diesen als Gottes Wohnung auffasse, kann an sich in seinem Verhältnis zu Gott alles mögliche sein, und hier bedarf es einer besonderen Ähnlichkeit, um den Kometen zu Gottes Zuchtrute zu machen.

So wird mir das Lebensende zum Lebensabend, wobei freilich wieder spezielle Ähnlichkeiten zwischen Alter und Abend

[1]) Derartige Beispiele hatte ich im Auge, als ich bemerkte, Sterns Bestimmung, daß nur reine Ähnlichkeitsassociationen für den ästhetischen Eindruck in Betracht kommen, sei zu scharf. Die reine Ähnlichkeit ergiebt nur einen Menschen, der abgesondert von anderen steht; der spezielle Inhalt der Vorstellung, Vorposten u. s. w. wird hinzugethan und bereichert den ästhetischen Eindruck. Allgemein gültig ist diese Bereicherung allerdings nicht.

mitwirken, so steigen die Töne als eine Tonleiter vor mir auf, u. s. w.

Besonders erinnert sei noch an die Kausalbeziehungen, deren Wahrnehmung eine bekannte Quelle mythischer Vorstellungen ist. Auch wo uns nur eine Veränderung, also nur ein Glied der Kausalbeziehung gegeben ist, ergänzen wir die Vorstellung einer Ursache unwillkürlich hinzu und das Ganze rückt uns in Parallele zu dem Wirken belebter Wesen. So ist die Vorstellung des personifizierten Todes entstanden.

Ähnlich können ferner Objekte einander sein, insofern sie mein Gefühl in gleicher Weise berühren. Heiteres erinnert bekanntlich an Heiteres, Trauriges an Trauriges. Speziell erwähnt werden mögen folgende Fälle:

Zunächst die sogenannten Analogien der Empfindungen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß bestimmte Empfindungsinhalte verschiedener Sinne an einander erinnern. Manche dieser Zusammenhänge scheinen allerdings nur von individueller Gültigkeit zu sein, andere aber sind von allgemeinerer Bedeutung: ich erinnere nur an den scharfen Klang. Wundt hält es für wahrscheinlich, daß diese Analogieen der Empfindungen auf einer Verwandtschaft der durch die Empfindungen erregten Gefühle beruhen, und mir ist bis jetzt keine bessere Erklärung bekannt geworden.[1])

Die Gefühlswirkung der Empfindungen bringt auch zwischen ihnen und anderen Objekten eine Ähnlichkeitsassociation zu stande. So wird das Wort süß von manchen Menschen geradezu als ein Synonym für „lieblich, angenehm" gebraucht, und in moderner symbolistischer Poesie werden derartige Über-

[1]) Physiologische Psychologie I S. 487 der zweiten Auflage, die mir augenblicklich allein zur Hand ist. — Sollten vielleicht in manchen Fällen direkte physiologische Vermittelungen mitspielen?

tragungen bekanntlich sehr häufig und mit großer Kühnheit verwendet.

Wird hier die Empfindung in andere Vorstellungen eingeschmolzen, so liegt dagegen die Sache umgekehrt in dem Falle von dem heiteren Gelb. Die Farbenempfindung erregt mir unmittelbar ein Gefühl der Heiterkeit, aber dieses Gefühl an sich könnte, auch wenn man es sich noch so eng auf die Farbe bezogen denkt, diese immer nur als eine erheiternde, niemals aber als eine selbst heitere erscheinen lassen. Man muß wohl annehmen, daß das Gefühl zunächst Vorstellungsdispositionen anderer Objekte erregt, die mich gleichfalls heiter zu stimmen vermögen. Unter ihnen sind auch die von mich anlachenden Menschengesichtern, und diese sind — wenn die oben als wahrscheinlich hingestellte Annahme richtig ist — bevorzugt, weil das heitere Gefühl leise Empfindungen eines eigenen heiteren Gesichtsausdrucks mir erweckt und damit auch die Vorstellung eines mir gegenüberstehenden nahe gelegt wird. Erst indem die Disposition dieser Vorstellung sich zu dem Gelb gestellt, erhält es den Charakter, selbst heiter zu sein.[1])

Auf kompliziertere Weise als die einfache Gefühlswirkung des Gelb kommt jene Stimmung des träumerisch-ahnungsvollen zu stande, die wir beim Alleinsein im tiefen Walde erleben

[1]) Der bloße sprachliche Ausdruck läßt nicht immer deutlich erkennen, was wir eigentlich meinen. Zwei Fälle sind zu unterscheiden. Von dem Gelb habe ich den Eindruck, als ob es wirklich heiter wäre, einen Genuß von seiner Heiterkeit hätte; aber wir wenden Bezeichnungen für Gefühle auch auf Objekte oder Personen an, denen wir auch im Moment der Illusion einen Besitz dieser Gefühle nicht zutrauen. Ein „trauriger Mensch" — das kann Jemand sein, den wir sehr vergnügt bei einer uns läppisch und kindisch scheinenden Beschäftigung finden. In solchen Fällen handelt es sich nicht um einen momentanen lebendigen psychischen Akt, sondern die betreffenden Worte haben usuell eine entsprechend weite Bedeutung.

können; aber ganz ebenso, wie aus der Gefühlswirkung des Gelb die Vorstellungsdisposition mich anlachender Menschengesichter erregt wird, erwächst aus der genannten Stimmung die Figur des Weibes, das in Böcklins „Schweigen im Walde" auf dem Einhorn einherreitet. Sie entspricht der Stimmung zunächst einmal einfach als das Stück Märchen, als das sie mir entgegenkommt; aber auch speziellere Beziehungen sind vorhanden. Die Waldfee oder wie man sie nun in Anknüpfung an sonst geläufige Vorstellungen nennen will, lenkt ihr Reittier nicht, sondern läßt sich willenlos von ihm tragen, sie ist reine Passivität, ebenso wie ich selbst ganz hingegeben bin; und aus den groß aufgeschlagenen Augen des Einhorns und seiner Reiterin kommt mir wieder meine eigene Stimmung entgegen. Während die heiteren Menschengesichter aus dem Gelb nicht ausdrücklich hervortreten, sondern im Bereich der bloßen Dispositionen bleiben, und in dieser Unbestimmtheit bei jedem Beschauer sich einstellen können, tritt hier die Figur als vollausgeprägte Vorstellung vor uns hin, und sie so zwingend zu gestalten war die Leistung einer genialen Künstlerphantasie. Nachdem sie einmal geschaffen ist, wird sie zum direkten Faktor, und was ursprünglich bei ihrer Schöpfung direkter Faktor war, die Wahrnehmung des Waldbildes, wird für den Betrachter der Figur zum associativen Faktor, auf den aber durch die Umgebung noch hingewiesen wird.

Eine ähnliche Stimmung, wie die eben charakterisierte, liegt den Goetheschen Versen zu Grunde: Wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah. Es ist das Grauen der Nacht, das uns die Vorstellung nahe legt, als ob wir von allen Seiten belauert würden und uns aus dem dunklen Gebüsch heraus etwas anglotze. Ein Maler müßte auch hier ein vollständigeres Bild geben, der Dichter hat es nicht nötig,

die Vorstellung der schwarzen Augen, die allein ihm durch die Stimmung nahegelegt ist, zu einem solchen zu ergänzen. Während bei dem Gelb und bei der Böcklinschen Figur keine Wahrnehmungsähnlichkeit zwischen den beiden für die Einschmelzung in Betracht kommenden Vorstellungsmassen vorhanden ist, liegt hier eine solche vor, aber freilich nur eine geringe: sie besteht lediglich in der Schwärze der Finsternis und der Augen. Stärker ist die Wahrnehmungsähnlichkeit bei einem anderen Beispiele desselben Gedichts: Schon stand im Nebelkleid die Eiche, Ein aufgetürmter Riese, da. Aber weder die Wahrnehmungsähnlichkeit noch die Gefühtswirkung der nebelverhüllten Eiche an sich würde ausreichen, die Einschmelzung der Riesengestalt so zwingend zu machen, wie sie es in dem ganzen Zusammenhange wirklich ist, sondern das Entscheidende ist auch hier jenes Grauen der Nacht, das, einmal vorhanden, an jeden Gegenstand sich hängt und auch die Eiche als etwas Unheimliches erscheinen läßt, und das gleichzeitig alle Vorstellungen der unheimlichen Märchenwelt in Bereitschaft stellt.

Wenn sich in Vischers „Auch Einer" der Wasserkrug für die Phantasie des Erzählers plötzlich in einen Geisterlümmel verwandelt, so bedarf diese Personifikation keiner Hilfe durch die Stimmung der Umgebung. In anderer Weise vorbereitet ist der Akt allerdings auch hier: Vischer ist eben schon einigemale mit A. E. zusammengetroffen und hat von diesem Aufklärungen über die Tücke der Objekte u. s. w. erhalten. Aber die Personifikation hätte wohl auch ohne diese Vorbereitung, rein aus der Situation selbst heraus entstehen können. Vischer hat den Krug mindestens zehnmal anderswohin gestellt, immer wieder steht er im Wege. Nun sind wir aber nicht gewohnt, unseren Willen fortwährend von einem bloßen Objekt durchkreuzt zu sehen, sondern dieses scheint uns eine feindselige

Absicht, einen menschenähnlichen Gegner vorauszusetzen. Die Vorstellung eines solchen Gegners verschmilzt also mit dem Wahrnehmungsbilde des Kruges, sodaß dessen Schnauze zu einem unverschämten Maule wird, der erhöhte zinnerne Deckel zu einem frechen Gesicht u. s. w. Eine gewisse Wahrnehmungsähnlichkeit erleichtert die Personifikation.

Das zuletzt erörterte Beispiel zeigt noch eine Eigentümlichkeit: die Personifikation wächst nicht mehr rein aus einer Gefühlswirkung hervor. Eine solche ist ja vorhanden, der personifizierende Mensch ärgert sich natürlich über den Krug; aber dieser zeigt gleichzeitig ihm gegenüber ein bestimmtes Verhalten, oder vielmehr, genauer gesagt: der personifizierende Mensch sucht handelnd gegen das Objekt vorzugehen und indem diese Versuche sich immer wieder als nicht zum Ziele führend erweisen, entsteht der Schein einer Gegenwirkung. In anderen Fällen wird eine solche Gegenwirkung in der That ausgeübt, das Objekt verhält sich aktiv gegenüber unserem Ich. So der Sturm gegen unseren Körper, den er aufhält oder zurückwirft, so aber auch psychische Objekte gegen den Kern unserer Persönlichkeit: eine Vorstellung, eine Leidenschaft, die trotz aller Versuche, sie zu unterdrücken, doch immer wieder sich geltend machen. Es sind wieder Beziehungen, die hier deutlich hervortreten, nur sind sie vermöge der mit dem Streben und Widerstreben verbundenen Gefühlswirkung eindringlicher, als wenn sie bloß an anderen Objekten wahrgenommen würden. —

Wir lernen durch Mythologie und Poesie eine Menge von Einschmelzungen kennen, die sich in der Phantasie anderer Menschen vollzogen haben. Elfen gehören für uns schon traditionell in die mondhelle Sommernacht, wir brauchen sie nicht erst zu schaffen. Aber auch wo einem origineller Auf-

fassenden die herkömmlichen Einschmelzungen nicht genügen, da ist doch seine Phantasie an ihnen geschult und sie bieten ihm zugleich Anknüpfungen für neue Schöpfungen.

Zahlreiche vorhandene Einschmelzungen sind ganz konventionell geworden, z. B. das Gerippe, in dem jeder sofort den Tod erkennt. Es ist interessant zu sehen, wie solche Gestalten aus der ursprünglichen Verbindung, der sie ihre Existenz verdanken, sich lösen können. Der Tod wurde ein Schreckgespenst vermöge des Grausens, das die christlichen Völker vor der Sterbestunde fühlten; das Gerippe war nach dieser Richtung hin die eindrucksvollste Vorstellung, die sich in der ganzen um den Todesgedanken sich gruppierenden Masse vorfand. Aber eben diese dann konventionell gewordene Vorstellung wird nun auch gebraucht, wenn der Tod durchaus nicht mehr mit der Stimmung des Grausens angesehen wird. Es ist bewunderungswürdig, wie Rethel auf seinem Blatte „Der Tod als Freund" dem Knochengesicht den Ausdruck der Milde zu verleihen und ihn durch die Neigung des Kopfes und Körpers über die ganze Gestalt auszubreiten verstanden hat.

Das Vorstehende wird genügen, um auf die verschiedenen Möglichkeiten hinzudeuten, wie die zur Einschmelzung gelangenden Massen in uns erweckt werden können; alle die verschiedenen Komplikationen, die hier vorkommen können, einzeln anzugeben, ist wohl nicht nötig. Überblicken wir die zur Einschmelzung gelangenden Massen nun noch einmal, so können wir leicht erkennen, daß sie in drei Gruppen zerfallen. Es sind 1. Vorstellungen von außer uns befindlichen leblosen Objekten, 2. Vorstellungen von fremden lebenden Wesen und 3. mein Ich selbst oder Teile meines Ich. Die letzten beiden Gruppen sind im allgemeinen vor der ersten bevorzugt. Gewisse Empfindungen meines eigenen Körpers stehen, wie wir

ſahen, zu gewiſſen optiſchen und akuſtiſchen Eindrücken in ſehr nahen Beziehungen, und viele Vorgänge in meinem Körper oder meiner Seele ſind mir ja natürlich ganz beſonders geläufig und bieten ſich daher leicht zur Einſchmelzung dar. Fremde lebende Weſen intereſſieren uns normalerweiſe mehr, als das Lebloſe, und die ſie repräſentierenden Vorſtellungen haben daher gleichfalls einen höheren Grad von Bereitſchaft.

Beſonders erörtert werden muß noch die Frage, wovon es abhängt, ob Beſtandteile der zweiten oder dritten Gruppe zur Einſchmelzung gelangen. Man darf wohl ſagen, daß überall da, wo die Ähnlichkeit eines Objekts mit einem lebenden Weſen darauf beruht, daß beide in gleicher Weiſe mein Gefühl berühren, meine Thätigkeit herausfordern oder ſich ihr widerſetzen, daß überall in dieſen Fällen die zweite Gruppe, die Du-Perſonifikation bevorzugt iſt. Mein Platz iſt hier naturgemäß dem Objekt gegenüber, und zwar um ſo zwingender, je deutlicher die Beziehung des Objekts zu mir in Aktion und Reaktion hervortritt. Die Eiche im Nebelkleid, an die ſich mir das Gefühl des Grauſens heftet, das tückiſche Objekt, das mich ärgert, das Waſſer, das mich lockt und in das ich die Vorſtellung eines feuchten Weibes hineinſchmelze, ſie alle ſind mir ein Du, und das zeigt ſich in den eben genannten und ähnlichen Fällen deutlich in der Thatſache, daß ich den durch Einſchmelzung gewonnenen lebenden Weſen nicht die in mir erregten Gefühle zuſchreibe, ſondern die Eigenſchaften, die lebende Weſen haben müſſen, um mir ſolche Gefühle zu erregen. Das feuchte Weib fühlt nicht die Lockung, ſondern iſt die Lockende, das Meſſer, das mich ſchneidet, fühlt nicht ſelbſt den Schmerz, ſondern iſt grauſam u. ſ. w. Allerdings nicht immer läßt ſich die Frage, ob Ich-Perſonifikation oder Du-Perſonifikation vorliegt, an dieſem einfachen Merkmal entſcheiden, es giebt Fälle,

in denen das Gefühl, das ich den Objekten gegenüber habe, identisch ist mit dem, das ich den in sie eingeschmolzenen lebenden Wesen zuschreibe. So ist es bei dem heiteren Gelb; aber auch hier scheint es sich mir, wie schon oben angegeben, zunächst um eine Du-Personifikation zu handeln.

Es sei mir, ehe ich weiter gehe, gestattet, zwei Bezeichnungen festzulegen. Ich nenne, wie schon in früheren Arbeiten, das Gefühl, das ich einem Objekt oder auch einer Person gegenüber habe, Reaktionsgefühl; das Gefühl, das ich in der Rolle einer anderen Person, auch eines in ein Objekt erst eingeschmolzenen lebenden Wesens habe, Substitutionsgefühl. Den Ausdruck Substitution in diesem Sinne habe ich von Scherer. —

Ist die Du-Personifikation vollzogen, so ist damit eine Dispositionsmasse erregt, die eine Persönlichkeit repräsentiert und damit eine allgemeine Ähnlichkeit hat mit der Masse, die mir meine eigene Persönlichkeit repräsentiert. So ist nun die Grundlage für eine Ich-Personifikation gegeben. Sie wird sich aus der Du-Personifikation leicht entwickeln können, wenn Reaktionsgefühl und Substitutionsgefühl mit einander identisch sind. Bei dem heiteren Gelb glaube ich bei mir ein Schwanken zwischen beiden Personifikationsarten zu bemerken: bald ist es mir, als lachte es mich aus dem Gelb heraus an, bald scheine ich mir selbst aus dem Gelb herauszulachen. — Nicht so leicht erfolgt die Entwickelung des Ich aus dem Du, wo Reaktionsgefühl und Substitutionsgefühl von einander verschieden sind, es muß in diesem Falle eben das erstere vor dem letzteren zurücktreten. So lange ich mich über den Nagel ärgere, der sich unter meinem Hammer biegt, statt ins Brett zu gehen, kann ich ihm nicht die boshafte Freude nachfühlen, die er bei seinem erfolgreichen Widerstande fühlen mag. Ob die Ich-Personifikation hier eintritt, wird von verschiedenen Umständen

abhängen: bin ich z. B. sehr eilig, so wird wahrscheinlich mein Ärger so groß sein, daß es bei der Du-Personifikation bleibt. Aber es kommt auch in Betracht, zu welcher Stimmung sonst Anlässe in mir vorhanden sind und ob ich meiner ganzen Natur nach empfänglich bin für die betreffenden Substitutionsgefühle.

Die Reproduktion von Haltungs- und Bewegungsempfindungen durch optische und akustische Wahrnehmungen disponiert wohl an und für sich zur Ich-Personifikation: diese Empfindungen sind für mich keine Reaktion auf die Objekte, sondern schmiegen sich ihnen an. Aber dieser Zusammenhang kann sich lösen, wenn die Bewegungs- und Haltungsempfindungen, wie es wohl meistens der Fall sein wird, den Gedanken an einen Partner gestatten, dessen Persönlichkeit ich in dem Objekt zu finden vermag. Der Anblick einer steil aufragenden Felszacke kann mir die Empfindung eigener stramm aufgereckter Haltung und damit eine Stimmung des Trotzes geben; aber zu dieser Stimmung gehört auch jemand, dem ich trotze, und die dunkle Vorstellung oder Vorstellungsdisposition einer entsprechenden Persönlichkeit muß in mir vorhanden sein. Es kann nun dabei bleiben und ich kann mit dem Felsen diesem Unbekannten trotzen; jene dunkle Vorstellung kann aber auch eine nähere Beziehung zu dem Felsen gewinnen, als meine Haltungsempfindungen, und dann wird er mir zu einem hochfahrenden Manne, dem ich trotzig gegenüberstehe. Selbst die Bewegungsempfindungen, die mir durch den Anblick einer häufig hin- und hergehenden Zickzacklinie oder Wellenlinie erregt werden, — Haltungsempfindungen kommen in diesem Falle nicht in Betracht — können zu einer Du-Personifikation führen: sie können mir als eine Art Tanz erscheinen, den ich der Linie gegenüber aufführe und bei dem diese, nun gleichfalls bewegt, meine Partnerin ist.

Oft erstreckt sich die Einschmelzung nur auf einen Teil meines körperlichen Ich. Als ich in diesem Sommer Meereswellen beobachtete, die in einzelnen Streifen zerteilt an einer schrägen gepflasterten Böschung hinaufrieselten, hatte ich intensive entsprechende Bewegungsempfindungen in meiner rechten Hand und Tastempfindungen in meinen Fingerspitzen schlossen sich an; aber nur meine rechte Hand war in dieser Weise ergriffen.

Über die Fälle der Wahrnehmungsähnlichkeit bedarf es wohl keiner besonderen Auseinandersetzungen; über die der psychischen Ähnlichkeit wird noch weiterhin gesprochen werden müssen. Bei Beziehungsähnlichkeiten, soweit sie überhaupt eine Personifikation bedingen und soweit ich nicht der Natur der Sache nach von vorneherein ein Glied der Beziehung bilde, wird es wieder von verschiedenen Umständen abhängen, ob Du-Personifikation oder Ich-Personifikation eintritt. Zunächst davon, ob die betreffende Beziehung mir geläufiger ist als eine solche, bei der andere Personen beteiligt sind, oder als eine solche, bei der ich es bin. Wenn ich den einzelnen Berg als einen Vorposten des Gebirges auffasse, so personifiziere ich ihn zunächst als ein Du, weil mir selbst die Rolle des Vorpostens nicht geläufig ist; wieder kann aber nun auch in diesem Falle die Du-Personifikation in die Ich-Personifikation umschlagen, wenn der Gefühlsgehalt der Rolle mich lockt. Dieser kann auch, wo er mir sympathisch ist und von vorneherein deutlich hervortritt, sofort eine Substitution bewirken; so substituiere ich mich einem Felsen, der an mir unerreichbarer Stelle steht und von dort aus, wenn er lebendig wäre, eine schöne Aussicht ins Thal haben müßte. Die winkenden Baumzweige werden mir leicht zu meinen eigenen Armen, weil der Reiz der Bewegung hinzutritt u. s. w.

Was nun den Akt der Einschmelzung selbst anlangt, so hat Volkelt mehrfach den Satz verfochten,[1]) daß es sich dabei nicht nur um eine Association handle, sondern um einen davon zu trennenden besonderen Vorgang. Die Streitfrage ist eine allgemein psychologische: es handelt sich darum, welche Abgrenzung man dem Begriff der Association überhaupt geben will. Wir können die Erörterung darüber der psychologischen Fachlitteratur überlassen; für uns genügt es hier, die Bedingungen aufzuzeigen, unter denen eine Association als Einschmelzung erscheint oder zur Einschmelzung wird, und die verschiedenen Formen zu schildern, in denen die Einschmelzung auftritt. Zu der zweiten Aufgabe sei noch folgendes bemerkt.

Es gibt Fälle, in denen die Wahrnehmung des Objekts durch die Einschmelzung gar nicht modifiziert wird. Der alleinstehende unförmliche Felsklumpen, den ich in seinem Verhältnis zu einer nahegelegenen Gruppe als deren Vorposten auffasse, bleibt mir der unförmliche Klumpen; der Regenbogen wird für mein Auge nicht wirklich zu einer Brücke. In dem zweiten Beispiel wird zwar die Vorstellung der Brücke durch eine Wahrnehmungsähnlichkeit herangezogen; aber soweit entspricht der optische Eindruck des Regenbogens doch nicht der Vorstellung einer Brücke, daß beides wirklich zusammenfließen könnte. Die Einschmelzung zeigt sich hier nur darin, daß alle an den Anblick einer Brücke durch Erfahrung associierten Vorstellungsdispositionen sich in derselben Weise wie an sie nun auch die Wahrnehmung des Regenbogens anschließen, und dieser mir dadurch den ganzen Charakter einer Brücke als einer verbindenden, versöhnenden u. s. w. annimmt. In einzelnen

[1]) Zuletzt in der Zeitschrift für Philsosophie und philosophische Kritik Band 113 S. 164.

Fällen kann das Einschmelzungsprodukt zunächst ausdrücklich neben die ursprüngliche Wahrnehmung treten, wie in dem oben besprochenen Böcklinschen Bilde; daß hier dann ein Rollentausch zwischen der übergeordneten und der untergeordneten Masse eintritt, wurde oben gesagt.

In anderen Fällen wird die Wahrnehmung durch die zur Einschmelzung gelangende Masse modifiziert, meist in der Weise, daß die zu ihr passenden Wahrnehmungselemente stärker accentuiert werden, während die übrigen zurücktreten. Viele Worte, die ganz ausgezeichnet zu ihrer Bedeutung zu passen scheinen, sind doch in Wirklichkeit nur mit einem Teil ihrer Laute charakteristisch, während die anderen Laute indifferent sind. Wahrgenommen müssen auch diese werden, sonst würden wir die Worte nicht erkennen; aber sie treten zurück vor den für die Schallnachahmung oder sonstige Lautsymbolik wichtigen Laute. Man lese die berühmte Sturmschilderung in der Walpurgisnacht langsam prüfend Wort für Wort, und man wird finden, daß hier sehr viele Laute und Silben sind, die zum onomatopoetischen Eindruck nichts beitragen; wird aber die Stelle ausdrucksvoll vorgelesen, so scheint sie als ein Ganzes von Sturmgebraus erfüllt zu sein.[1])

Wohl nur unter besonders günstigen Umständen geht die Modifikation der Wahrnehmung noch weiter, sodaß zu den dem Eindruck entsprechenden Elementen noch andere hinzutreten oder manche der ersteren durch andere verdrängt werden und zwar nicht nur beim ersten flüchtigen Hinsehen, sondern für die dauernde Betrachtung. Von dieser Art ist die Modi-

[1]) Auf dieser Modifikation der Wahrnehmung beruht es wohl, wenn die Landschaft ihre Stimmung je nach der von mir mitgebrachten ändert: die Formen und Farben, die meiner Stimmung entsprechen, treten stärker hervor.

fikation der Wahrnehmung, wenn der Knabe in dem Nebelstreif den Erlkönig sieht.

Einige Bemerkungen müssen noch über die Einschmelzung unseres Ich oder seiner Teile gemacht werden.[1]) Diese Einschmelzung ist bisweilen mit einem eigentümlichen Eindruck körperlicher Selbstversetzung verbunden. Es kann uns so sein, als bewegten sich in jenen winkenden Baumzweigen wirklich unsere eigenen Arme, als schwebten wir mit der Lerche im Blauen u. s. w. Das Winken und Schweben ist ja durch reproduzierte Empfindungen zu erleben, aber eine räumliche Orientierung liegt darin noch nicht. Der Schein des körperlichen „dort" entsteht uns doch wohl nur durch das innige Zusammenfassen der dem optischen Bilde sich anschmiegenden Empfindungen mit diesem. Nur selten geht die Vorstellung des „dort" bei mir so weit, daß sich mir in meiner Phantasie ein dem betreffenden Ort entsprechendes Gesichtsfeld herstellt: mit dem Felsen hoch oben an mir unerreichbarer Stelle glaube ich allerdings ins Thal hinabzusehen, weil ich gerade danach Sehnsucht hätte. — Oft genug fehlt mir der Eindruck körperlicher Selbstversetzung; mit dem Helden im Schauspiel mache ich wohl die Situation, in der er sich befindet, durch, aber ich habe dabei sehr oft durchaus nicht den Eindruck, mit und in ihm auf der Bühne zu stehen.

Kehren wir nun zurück speziell auf den Standpunkt des Lesers oder Hörers einer Dichtung. Wenn der Dichter die zur Einschmelzung bestimmten Massen bereitstellt und auch die Einschmelzung selbst etwa durch eine metaphorische Bezeichnung[2])

[1]) Daß unser „Ich" sich während der Einschmelzung modifiziert, einen bestimmten Charakter, Gefühlszustand u. s. w. annimmt, daran sei hier nur erinnert.

[2]) Über den speziell sprachlichen Ausdruck dieser Dinge muß später gesprochen werden.

ausdrücklich vorschreibt, so mutet er damit dem Leser zu, denselben Prozeß zu vollziehen, den er ursprünglich vollzogen hat, und stellt ihn dadurch auf den Standpunkt, den er dem Objekt gegenüber eingenommen hat.

Auch bei den Figuren der Dichtung kehrt die Frage wieder, ob wir sie als ein Du oder ein Ich erleben. Die Momente, welche auch hier die Substitution bedingen oder begünstigen, sind teilweise im Vorhergehenden schon erwähnt, sollen aber hier noch einmal in spezieller Beziehung auf die Charaktere kurz erörtert werden.

Zunächst muß die betreffende Figur meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Naturdingen gegenüber ist dieses eine Vorbedingung nicht nur der Ich-Personifikation, sondern auch der Du-Personifikation; eine dichterische Gestalt, auch wenn sie noch so wenig hervortritt, wird mir zwar vielleicht recht schattenhaft bleiben, aber als eine Person wird sie natürlich immer aufgefaßt. Dagegen gehört zur Substitution eine genauere Aufmerksamkeit auf den betreffenden Charakter. Man wird auch sagen dürfen, daß, wenn mehrere Charaktere in Betracht kommen, derjenige, der meine Aufmerksamkeit am meisten fesselt — sei es durch äußere Hilfen wie bevorzugte Stellung im Bühnenbilde und dergleichen, sei es durch eigene Äußerungen, spannende Mimik, starken Affektausbruch u. s. w. — daß dieser Charakter eine Chance mehr hat, mich zur Substitution zu verlocken. Doch kann diese Chance sehr leicht durch die beiden anderen Momente, die noch zu erwähnen sind, überwunden werden.

Im lyrischen Gedicht, soweit darin nicht noch von anderen Persönlichkeiten die Rede ist, bleibt der Sprechende für meine Aufmerksamkeit ohne Konkurrenz; weniger ist dies schon im dramatischen Monolog der Fall, wo die anderen Personen des

Dramas, namentlich wenn das im Monolog Gesagte für sie von Bedeutung ist, recht wohl mir von größerer Wichtigkeit sein können, als der Redende selbst. Wo mehrere Personen an einer Szene teilnehmen, da bietet das eigene Lesen andere Bedingungen, als das Ansehen einer Aufführung: beim Lesen kann ich mit einer Person so sehr beschäftigt sein, daß mir die übrigen für den Moment völlig aus dem Gesicht kommen, wie ich denn bei der Lektüre von Wallensteins Traumerzählung schwerlich daran denke, daß diese Erzählung von Terzky und Illo angehört wird. Bei der Aufführung stehen solche Zuhörer vor mir, die Wirkung, die die Worte des Redenden auf sie ausüben, spiegelt sich in ihrem Mienenspiel und ich komme leichter dazu, diese Wirkung von ihrem Standpunkt aus nachzuerleben.

Von großem Einfluß ist ferner das Maß von Ähnlichkeit, das der Charakter in seiner äußeren Situation oder seinem inneren Wesen mit dem Leser oder Hörer aufweist; oft genug zeigen ja übrigens die äußeren Umstände wie Stand, Altersstufe und dergleichen mit dem inneren Wesen einen typischen Zusammenhang. Stehen hier mehrere Charaktere vor dem Genießenden, so wird er sich unter sonst gleichen Umständen dem ihm selbst Aehnlichsten substituieren. Eine Dame sagte mir einmal, daß sie ganz bereit sei, sich dem Helden eines Romans zu substituieren; sowie aber der Held sich verliebe, sage sie ihm lebewohl und mache die weitere Entwickelung mit der betreffenden weiblichen Romanfigur durch. Octavio und Max Piccolomini stehen einander auch im Zuschauerraume gegenüber.

Je fremder die äußeren Umstände einer dichterischen Figur den unseren sind und je weiter sein Denken und Fühlen von dem bei uns herrschenden absteht, desto ausführlicher und ein-

dringlicher muß uns beides dargelegt, um so mehr müssen wir an beides erst gewöhnt werden, wenn wir uns dem Charakter substituieren sollen.

Drittens endlich: nicht nur die äußere und innere Ähnlichkeit der dichterischen Figur mit dem Genießenden lockt diesen zur Substitution, sondern auch Situationen und Eigenschaften, die der Genießende gerne erleben oder haben möchte, üben in dieser Beziehung einen großen Reiz aus. Auch wer selbst in Wirklichkeit wenig oder nichts hat von der furchtbaren Energie Richards des Drittten, kann sich doch in der Rolle eines solchen Mannes gefallen.

Wir können mit unserer Substitution ziemlich schnell zwischen mehreren Charakteren wechseln; aber ein solcher Wechsel tritt nicht immer ein, wo mehrere nebeneinanderstehende Charaktere an sich günstige Bedingungen für eine Substitution bieten. Auch einer Bühnenaufführung gegenüber habe ich mich einmal während der ganzen Sterbeszene der Desdemona nur dem Othello substituiert und Desdemonas Angst nicht mitgefühlt.

Daß durch das Ausbleiben der Substitution von seiten des Zuschauers da, wo der Dichter sie erwartet hatte, der Eindruck einer Szene aufs stärkste modifiziert, ja in das Gegentheil verkehrt werden kann, bedarf keiner weiteren Ausführung.

3. Die einzelnen Gefühlsanlässe.

Im direkten Faktor der Poesie wirkt auf unser Gefühl zunächst die Beschaffenheit der Menschenstimme, mit der der Rezitator uns das Gedicht vorträgt oder mit der gesprochen wir es innerlich hören, und der Klang der einzelnen Laute. Auch hiebei kommen, wie schon früher angegeben, associative Faktoren in Betracht, aber nach deren Abzug bleibt doch noch

eine Gefühlswirkung übrig, die durch die bloßen Empfindungen bedingt ist.

Gefühle, die durch die bloße Empfindung gegeben werden, nennt man sinnliche Gefühle. Über die Frage, ob sie mit zum ästhetischen Eindruck gerechnet oder davon ausgeschlossen werden sollen, haben die Forscher verschiedene Ansichten ausgesprochen; ich kann mich in Konsequenz der im ersten Abschnitt dieses Kapitels gegebenen Auseinandersetzungen nur dahin entscheiden, daß die sinnlichen Gefühle, da sie im Zustande der ästhetischen Anschauung, wie ich ihn beschrieben habe, als auf das Objekt bezogene zur Geltung kommen, auch als vollberechtigte Elemente des ästhetischen Genusses zu betrachten sind. Daß für eine Empfindung, die an sich sinnlich unangenehm wirken könnte, diese Wirkungsmöglichkeit durch eine anders bedingte Wirkung überkompensiert werden kann, widerspricht dieser Auffassung ebensowenig wie die Thatsache, daß ich bei der Übermittelung eines Liedes durch eine schlechtklingende Menschenstimme von diesem Wirkungselement absichtlich abstrahieren und den Rest schön finden kann. Ohne diese absichtliche Abstraktion, die ich bei einer schönen Stimme vorzunehmen keine Veranlassung habe, erlebe ich das ganze mir Übermittelte als ein einheitliches Kunstwerk.[1])

[1]) Gibt man den sinnlichen Gefühlen überhaupt Raum im Ästhetischen, so ist kein Grund, dieses nur auf die sinnlichen Gefühle der sogenannten höheren Sinne zu beschränken. Ich freue mich, in Groos' Spielen der Menschen S. 505 die Stelle zu finden: Die Freude am Wahrnehmen als solchem und noch vielmehr die Freude am angenehmen Wahrnehmen ist schon eine unterste Stufe des ästhetischen Genießens, und insofern kann man nicht viel dagegen einwenden, wenn der schönen Farbe der angenehme Duft an die Seite gestellt wird. — Es ist durchaus nicht ohne weiteres richtig, wenn Köstlin in seinen dem Verzeichnis Tübinger Doktoren der philosophischen Fakultät für 1888/99 beigegebenen

Groos zitiert aus Jodls Lehrbuch der Psychologie den Satz, jedes Sinnesgebiet besitze nicht nur die passive Fähigkeit zur Aufnahme und Verarbeitung gewisser Reize, sondern es stelle sich auch zugleich schon ursprünglich als das Verlangen nach Erfüllung mit entsprechenden Reizen dar.[1]) Demgemäß führt er aus, daß sich unter der Freude am Angenehmen eine breitere Grundlage, die Lust am Reize als solchem ausdehne. Für die Richtigkeit dieses Satzes scheinen namentlich die Beobachtungen zu sprechen, die Groos über das Verhalten von Kindern sensorischen Reizen gegenüber mitteilt; Empfindungen, die dem erwachsenen Menschen höchst unangenehm sind, wie das Knirschen und Quiken der eisernen Ringe an einer Schaukel, vermögen sie zu erfreuen. Auch bei manchen Erwachsenen scheint nach Groos etwas Ähnliches vorzuliegen,

---

Prolegomenen zur Ästhetik auf S. 20 meint, wer Kirschen verzehre, der handle damit ganz und gar nicht ästhetisch; nur der verhalte sich zu Kirschen ästhetisch, der sie ansehe, nicht aber sie sich zum Behagen verwende. Richtig wäre das nur, wenn dieses Behagen während des Essens nicht vorhanden wäre, sondern mir nur als ein später eintretender Erfolg, als ein Zweck meines Essens vorschwebte; wenn ich mich aber einfach an dem jetzt vorhandenen Wohlgeschmack erfreue, so verhalte ich mich zu meiner Geschmacksempfindung nicht anders, als sonst etwa zu einer Gesichtsempfindung, und die Handlungen, die ich vornehmen muß, um mir die Empfindung zu verschaffen, also das Hineinstecken der Kirsche in den Mund und das Zerbeißen, spielen keine andere Rolle als die Handlungen, die ich auszuführen habe, um mir den Genuß eines Kunstblattes zu ermöglichen, das ich doch auch erst aus der Mappe herausnehmen, ins rechte Licht stellen und anschauen muß. Ebensowenig macht es in Bezug auf meine Empfindung einen Unterschied, daß die Objekte, die mir die Geschmacksempfindung verschaffen, dabei verbraucht werden und stets erneuert werden müssen, während meine Gesichtsempfindung ohne Zerstörung der Objekte erregt wird.

[1]) Die Spiele der Menschen S. 5. Den im folgenden Satz angegebenen Gedanken berührt Groos an zahlreichen Stellen des genannten Buches, z. B. S. 26.

wenn es auch selten so stark hervortritt, wie bei Kindern. Durchaus den Eindruck der Lebenswirklichkeit macht eine von Groos herangezogene Romanheldin, die sich, wie es charakteristisch heißt, die Ohren vollstopft mit Eigenlärm oder fremdem Getön beliebiger Sorte.

Der Satz von Jodl, auf den Groos seine Erklärung derartiger Fälle stützt, ist in seiner speziellen Formulierung wohl nicht glücklich, was er aussagt leuchtet uns schwerlich ein. Dagegen gibt es wohl einen anderen Weg, der uns zum Verständnis dieser Dinge führen kann und auf den wir hingewiesen werden durch die so vielfach angenommenen symbolischen Beziehungen von Licht und Schall zum Leben, von Dunkelheit und Stille zum Tode. Auch die einfache Hinnahme von Sinneseindrücken muß im stande sein, uns ein erhöhtes Lebensgefühl zu geben, und für Menschen ohne tieferes Innenleben ist die bloße Empfindung sehr wichtig, um ihnen so zu sagen ihre eigene Existenz zu bestätigen. In dieser Eigenschaft aber muß sie natürlich eine Tendenz zur Lustwirkung haben.

Weiterhin können Empfindungen uns mehr oder weniger angenehm sein durch die Qualität ihres Inhaltes; diese Betonung ergibt sich aus unmittelbaren uns nicht weiter durchschaubaren Beziehungen solcher Inhalte zu unserem Ich. Aber auch die eigentümlichen qualitativ bestimmten Stimmungen, die an die Empfindungsinhalte gebunden sind, können für Gefallen und Mißfallen von Wichtigkeit sein. Ein reines gesättigtes Blau oder Rot wird wohl immer besser gefallen, als ein schmutziges Gelb, und hierin haben wir wohl eine direkte Wirkung des Empfindungsinhaltes zu sehen; wenn aber dem einen Menschen ein Rot, dem anderen ein Blau besser gefällt, so dürfte eine Erklärung hiefür am einfachsten an die

Thatsache anknüpfen, daß das Rot erregend, das Blau beruhigend wirkt: je nachdem dem betreffenden Menschen die Qualität der Erregung oder die der Beruhigung sympathischer ist, wird sein Farbengeschmack sich entscheiden. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß einem Menschen, der ein Rot vorzieht, nun nicht jedes Gefühl angenehm sein muß, an dem sich die Qualität des Erregenden bemerken läßt: diese Qualität kann sich in verschiedenen Graden verbinden mit den Qualitäten des Spannenden oder Lösenden und damit sind schon innerhalb dieses Gebietes, abgesehen von der sonstigen Wirkung des Eindrucks, verschiedene Bedingungen für die Entstehung von Lust und Unlust gegeben.

Die nächste Klasse von Gefühlen, die wir nach den sinnlichen zu betrachten haben, umfaßt die ästhetischen Elementargefühle, das heißt die Gefühle, die aus den Beziehungen der Empfindungen eines Sinnesgebietes zu einander entstehen. Vier Arten von solchen Beziehungen können wir unterscheiden: räumliche und zeitliche Beziehungen, Beziehungen der Qualität und der Intensität. Die räumlichen Beziehungen kommen für uns hier, wo es sich um die Wirkung des direkten Faktors handelt, nicht in Betracht, die der Zeit und der Intensität werden wirksam im Rhythmus. Über den Rhythmus ist neuerdings von psychologischer Seite mehrfach gearbeitet worden; namentlich hat Meumann durch ausführliche Diskussion der bisherigen Anfichten und der zu befolgenden Untersuchungsmethoden für eigene weitere Forschungen eine breite Grundlage gelegt.[1]) Diese von ihm angekündigten experimentellen

[1]) Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, im zehnten Bande von Wundts Philosophischen Studien. Andere Arbeiten von psychologischer Seite aus der letzten Zeit sind Ettlingers Aufsatz im 22. Bande der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie

Unterſuchungen ſind bisher nicht erſchienen und ich ziehe es daher vor, meine eigene Erörterung des Gegenſtandes einſtweilen zurückzuſtellen und ſie erſt in dem ſpäteren Kapitel, in dem auch die einzelnen Versarten u. ſ. w. zur Beſprechung kommen, nachzuholen.

Unter den qualitativen Beziehungen ſind zunächſt die der einzelnen Vokalklänge hervorzuheben, wie ſie ſich uns z. B. in der Heineſchen Zuſammenſtellung „Kichern und Koſen“ aufdrängen. Der Grund für das Luſtgefühl, das ſolche Zuſammenſtellungen bewirken, liegt vielleicht in einem muſikaliſchen Verhältnis der Obertöne, die an der Bildung der einzelnen Vokale beteiligt ſind.

Alliteration, Aſſonanz und Vollreim können zunächſt Bedeutung haben als Dispoſitionsmittel der Rede, indem ſie die Worte, in denen ſie auftreten, aus ihrer Umgebung hervorheben und gleichzeitig von einem auf das andere hinweiſen. Ferner tritt durch die Wiederholung der einzelnen Laute und Lautgruppen auch deren Gefühlswirkung ſtärker hervor. Dann aber bieten Alliteration, Aſſonanz und namentlich der Vollreim auch eine ſelbſtändige Luſtwirkung, deren Entſtehung in einem anderen Zuſammenhange, aber noch in dieſem Abſchnitt kurz berührt werden ſoll. Endlich wirken zu der Freude an dieſen Dingen auch noch aſſociative Faktoren mit. Felix Dahn ſchildert in ſeiner Erzählung „Sind Götter?“ den Eindruck des Vollreims mit folgenden Worten: Und lauteten ſtets am Schluſſe von zwei Zeilen die Worte des Liedes gleichklingend: und doch auch wieder nicht ganz gleich: als ob ſich zwei Stimmen ſuchten

---

der Sinnesorgane S. 161 ff. und die Bemerkungen von Lipps im ſelben Bande S. 441 ff. Büchers intereſſantes Werk über Arbeit und Rhythmus gibt über die Frage, die uns hier intereſſieren würde, nämlich wie die Gefühlswirkung des Rhythmus zu ſtande kommt, keine Auskunft.

in Hall und Widerhall. Oder wie wenn Mann und Weib, Eins und doch Zwei, sich zusammenschließen im Kuß. — Bekannt sind die Worte, die Goethe der Helena in den Mund legt:

Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des associativen Faktors, soweit er in den Wortbedeutungen besteht oder durch diese vermittelt wird, so stoßen wir auch hier zunächst auf sinnliche Gefühle. Es ist wirkungsvoll, wenn in dem Roman Villa Falconieri von Richard Voß[1]) die Prinzessin von Sora schreibt: Ich ließ . . . die Wände mit nilgrünem Atlas tapezieren, darin in natürlicher Größe silberne Marienlilien eingewirkt sind, und der abscheuliche Ziegelsteinboden wurde mit einem mattvioletten Smyrnateppich und darüber ausgebreiteten weißen Bärenfellen bedeckt. Mein Divan besteht in einer mysteriösen Aufhäufung von allerlei Weichem und Warmem, Weißem und Schimmerndem; denn ich werde hier sicher noch im Mai frieren. — Aus dieser Schilderung heben sich allenfalls die weißen Marienlilien als bestimmt umgrenzte Vorstellungen heraus, für den der die Blume kennt; für mich, bei dem diese Bedingung fehlt, bedeuten sie auch nur eine Farbenempfindung. Die übrigen Angaben wirken wohl auf jeden zunächst nur als Antriebe zur Reproduktion von allerlei optischen taktilen und Temperaturempfindungen, ohne daß die Form der Gegenstände oder ihre sonstige Bedeutung in Betracht käme. Aber die Schilderung ergibt eine ganz eigentümliche Stimmung, die diesem Zimmer zukommt, und daß die Prinzessin sich das Zimmer so hat einrichten lassen,

[1]) Stuttgart 1896. Zweiter Band S. 14.

daß also diese Stimmung mehr als andere für sie mit Lust betont ist, liefert uns einen Beitrag zu ihrer Charakteristik.

Im ersten Kapitel ist auseinandergesetzt, wieweit nach den Anweisungen des Dichters Sinnesempfindungen in unserem Bewußtsein erwachen; daß sie, soweit sie das thun, auch die ihnen zukommenden Gefühle in uns hervorrufen, ist natürlich. Aber auch wenn ich die Stelle nur flüchtig lese und die betreffenden Empfindungen nur sehr schattenhaft durch mein Bewußtsein huschen, wird mir die Stimmung doch deutlich, und noch stärker ist bei mir dieses Mißverhältnis zwischen der Lebendigkeit der reproduzierten Empfindungen und der resultierenden Stimmung wenn ich etwa den Vers aus Goethes Fischer lese: Netzt ihm den nackten Fuß. Von den Empfindungsinhalten der kühlen weichen Berührung durch das Wasser kommt mir wenig zum Bewußtsein, aber das Wohlgefühl, das mit solcher Berührung verbunden ist, erlebe ich sehr deutlich. Zur Erklärung dieses Thatbestandes ist zunächst darauf hinzuweisen, daß schon die erregten Dispositionen solcher Empfindungen auf unser Gefühl wirken; ferner, wie schon früher angegeben, auf die Mitwirkung der Associationen. Schon das einfache Wort nackt z. B. hat einen bestimmten Gefühlsgehalt. Wenn wir bekleidet sind, so wirkt Wärme und Druck unserer Kleidung überall in eintöniger von uns kaum noch bemerkter Weise auf unsere Körperoberfläche; im unbekleideten Zustande ist unsere Haut viel mannigfaltigeren Reizen ausgesetzt und dieses erhöhte Empfindungsleben unserer Haut spiegelt sich in der Stimmung des Wortes. Dann reizen die Worte in ihrem Zusammenhange die Erinnerungen an entsprechende von mir erlebte Situationen mitsamt ihrem Gefühlsgehalt. Endlich spielen in manchen derartigen Fällen noch allerlei Ähnlichkeitsassociationen mit.

Wenn gegenüber der angeführten Stelle aus Voß bei gleich geringer Lebendigkeit der reproduzierten Empfindungsinhalte die Gefühlswirkung schwächer ist als gegenüber dem Goetheschen Verse, so liegt das einmal daran, daß ich wenigstens alle diese Empfindungsinhalte in ihrem von Voß angegebenen Zusammenhange noch nicht erlebt habe, also die Erinnerung an eine bestimmte Situation mit ihrem Gefühlsgehalt bei mir nicht mitwirkt, und zweitens daran, daß die Empfindungsinhalte bei Voß uns sozusagen objektiver entgegentreten, als bei Goethe: es ist wohl von allerlei Weichem und Warmem die Rede, aber wir sehen nicht, wie die Prinzessin all' dies Weiche und Warme genießt, während es bei Goethe direkt heißt: Netzt' ihm den nackten Fuß.

Auch die Reproduktion jener Empfindungen, durch die wir den allgemeinen Spannungszustand unserer Muskulatur, Bewegung und Haltung unseres Körpers von innen heraus wahrnehmen, vermag direkt auf unser Gefühl zu wirken. Mit der Empfindung einer nicht gegen allzustarken äußeren Widerstand gerichteten Anspannung der Muskulatur ist ein Gefühl der Kraft verbunden und ebenso ist die Vorstellung einer freien und leichten Bewegung angenehm. Das Lustgefühl, das ein behagliches Recken und Strecken unserer Glieder begleitet, ist auch durch reproduzierte Empfindungen deutlich genug hervorzurufen. Die Empfindung abwechselnder, gleitender, leicht und rucklos in einander übergehender Bewegungen bringt ihren eigenen Gefühlston mit sich und wieder einen anderen die Empfindung scharf abgesetzter ruckweis wechselnder Bewegungen.

Die genannten Gefühle betrachte ich als unmittelbar durch die betreffenden Empfindungen gegeben; die Empfindungen der oben bezeichneten Klasse haben aber auch noch eine andere

Wirkung auf unsere Gefühle, die näher erörtert werden muß. Sie läßt sich zunächst beobachten an den Empfindungen jener Bewegungen, die reflektorisch durch gewisse andere Sinnesempfindungen ausgelöst werden, z. B. der verschiedenen Mundstellungen bei dem Geschmack des Süßen, Sauren u. s. w. Es ist schon im ersten Kapitel hervorgehoben, daß die Reproduktion dieser Bewegungen auch die mit der ursprünglichen Empfindung verbundenen Gefühle in uns anklingen läßt.

Ferner: Gewisse Bewegungen oder Innervationen ergeben den körperlichen Ausdruck innerer Zustände, z. B. des Zornes, und wie deren Wiederholung auf uns wirken kann, hat schon Lessing in einer berühmten Stelle der Dramaturgie bemerkt: er setzt dort auseinander, daß ein Schauspieler, der nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Modell abgelernt habe und getreu nachzuahmen wisse, durch diese Nachahmung in ein dunkles Gefühl des Zornes hineingerate, das nun auf den Körper zurückwirke und auch diejenigen für den Zorn charakteristischen Veränderungen darin hervorrufe, die zu bewirken nicht in der Macht unserer Willkür stehe. Der Schauspieler „wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte". Wundt, der die Auseinandersetzung Lessings zustimmend zitiert, setzt hinzu: Lessing hätte vielleicht richtiger noch sagen können: er wird ein Zorniger nicht nur scheinen, sondern es wirklich sein.[1])

Nach Wundt kommt der körperliche Ausdruck unserer inneren Zustände durch drei Vorgänge zu stande. Erstens

[1]) Essays 235. Vgl. zum Folgenden außer dem eben angeführten Aufsatz der Essays und den betreffenden Erörterungen in Wundts psychologischen Werken auch die ausführliche Darstellung in Piderits Mimik und Physiognomik.

haben unsere Gefühle einen direkten Einfluß auf die Innervation: unter ihrer Einwirkung wird der ganze Tonus unserer Muskulatur energischer oder schlaffer, ändert sich Herzschlag und Atem, erweitern oder verengern sich die Blutgefäße der Haut und rufen dadurch Erröten oder Erbleichen hervor u. s. w. Zweitens: Der mimische Ausdruck unseres Gesichts kommt hauptsächlich durch die Auslösung jener eben bereits erwähnten Bewegungen zu stande, die ursprünglich nur durch gewisse Sinnesempfindungen hervorgerufen wurden. Irgendwie in uns entstandene Gefühlszustände wirken reproduzierend auf die Sinnesempfindungen, deren Gefühlsbetonung qualitativ mit ihnen übereinstimmt, und auf die mit jenen Empfindungen und dem betreffenden Gefühlston verbundenen Bewegungen: so entsteht der bittere, saure, süße Zug um unseren Mund als Ausdruck der betreffenden gleichviel wodurch erregten Gefühle. Drittens kommt eine Beziehung unserer Bewegungen zu komplexen Vorstellungen in Betracht: einem Wesen gegenüber, von dem wir uns bedroht fühlen, raffen wir unsere Kraft zusammen und ballen etwa die Faust, um sie als Waffe zu gebrauchen; einem anderen, das uns sympathisch ist, neigen wir uns zu u. s. w. Auch hier werden die Bewegungen, nachdem sie uns einmal geläufig geworden sind, auch in anderen als den ursprünglichen Situationen gebraucht, wenn sie nur denselben Gefühlsgehalt wie diese haben: ich balle die Faust auch wenn ich über Dinge zornig bin, die dem Angriff meiner Faust entzogen sind u. s. w.

Von diesen körperlichen Wirkungen unserer Gemütsbewegungen sind manche durch unsere Willkür nicht nachzuahmen, der schnellere Herzschlag z. B. oder die Erweiterung der kleinen Blutgefäße im Gesicht; es ist aber schon im ersten Kapitel gezeigt worden, daß in unserer Phantasie eine Repro-

duktion von Empfindungen möglich ist, welche durch die genannten Bewegungen ausgelöst werden, z. B. der Empfindung des schnelleren Herzschlages oder der vermehrten Wärme im Gesicht. Wenn nun von Affekten allgemeine Änderungen des Innervationszustandes ausgelöst werden, so gehen die von diesen wieder bewirkten Gefühle in den Affekt mit ein; soweit wir also die betreffenden Innervationen oder die durch sie hervorgerufenen Empfindungen reproduzieren können, werden von diesen Reproduktionen aus unmittelbar Gefühle in uns erregt, die direkt Bestandteile des betreffenden nachzuschaffenden Affekts sind. Was die Gefühlswirkung der mimischen und pantomimischen Bewegungen anlangt, so habe ich die Verbindung der Affekte mit ihnen eben der Einfachheit halber so geschildert, als ob sie erst in unserem individuellen Leben zu stande käme; allein Wundt weist darauf hin, daß auch schon neugeborene Kinder, die noch niemals sauer oder bitter oder süß geschmeckt haben, doch schon die betreffenden mimischen Bewegungen ausführen, und er zieht daraus den Schluß, daß jene Verbindung uns bereits aus der früheren Entwickelung der Gattung vererbt sei.[1]) Ist das der Fall, so könnte dem Individuum vielleicht auch eine Disposition angeboren sein, auf eine Reproduktion der betreffenden Bewegungen mit den entsprechenden Gefühlen zu antworten. Ob es sich so verhält, wird sich schwer beweisen oder widerlegen lassen. Jedenfalls werden wir annehmen müssen, daß unsere im individuellen Leben erworbenen Erfahrungen hier doch eine große Rolle spielen und die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der auf die Vorstellung einer mimischen Bewegung unseres Gesichts

[1]) Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, dritte Auflage S. 444.

u. s. w. das betreffende Gefühl hervorspringt, wesentlich verstärken.

Wenn wir in einer Dichtung Angaben über Ausdruck und Haltung einer Person lesen, so werden sie, wenn die Bedingungen einer Substitution ungünstig sind, entweder zu einem Verständnis durch bloße Worte führen oder in erster Linie optische Bilder hervorrufen, die nur von schwachen Bewegungsempfindungen begleitet werden, während die entsprechende Gefühlswirkung vielleicht ganz fehlt; sind dagegen die Bedingungen einer Substitution günstig, so werden die Bewegungsempfindungen stärker hervortreten und die Tendenz zur Substitution wird ihre Rückwirkung auf mein Gefühl unterstützen. Ich will es gerne glauben, was Piderit a. a. O. S. 20 berichtet, daß er bei seinen Studien, bei denen er sich bemühte, einen bestimmten Ausdruck vor dem Spiegel genau nachzuahmen und abzuzeichnen, niemals ein durch die gemachten Bewegungen bewirktes Aufwachen der zugehörigen Stimmung in sich wahrgenommen habe; er hat dabei seine Aufmerksamkeit so vollkommen auf die Form des optischen Bildes konzentriert, daß die Wirkung der Bewegungen auf das Gefühl dadurch unterbunden wurde.

Wir kommen weiter zu den ästhetischen Elementargefühlen im Gebiet des associativen Faktors. Sie sind von geringer Bedeutung, weil einmal der Dichter überhaupt keine Mittel besitzt, kompliziertere optische oder akustische Vorstellungsmassen genau nach seinem Willen in der Phantasie des Genießenden hervorzurufen, und weil zweitens die Bilder, die in dieser Phantasie im Anschluß an seine Angaben auftauchen, bei den meisten Menschen viel zu wenig scharf und klar sind, als daß durch sie ästhetische Elementargefühle in reicherer Fülle hervorgerufen werden könnten. Nur gewisse Farbenverhältnisse und einfache

Formumrisse mögen auch in der Reproduktion entsprechend wirken: wie ein rotes Tuch aus grünen Büschen hervorleuchtet, das vermag ich, auch wenn ich es mir nur in der Phantasie vorstelle, als angenehm zu empfinden, aber freilich ist es schwer zu entscheiden, wieviel von der angenehmen Wirkung auf Rechnung der jetzt reproduzierten Empfindungen kommt und wieviel davon durch die erregte Erinnerung an wirklich gesehene rote Tücher in grüner Umgebung hinzugefügt wird. Bei einfachen Formen, die der Dichter angibt, wirken außer der Erinnerung an früher gesehenes auch noch andere im vorigen Abschnitt beschriebene Associationen.

Eine fernere Gruppe von Gefühlen schließt sich an die Vorgänge des Erkennens und Wiedererkennens an, und zwar kommen hier einzelne Empfindungen wie auch komplexe Vorstellungen und Vorstellungsmassen in gleicher Weise in Betracht. Man könnte zur Erklärung der beim Erkennen und Wiedererkennen unleugbar vorhandenen Lustwirkung zunächst auf die Leichtigkeit hinweisen, mit der hier die einzelnen den Angaben des Dichters entgegenkommenden und sich gegenseitig associativ unterstützenden Vorstellungsdispositionen in den Zustand der Erregung übergehen; allein diese Erklärung scheint mir doch großen Schwierigkeiten zu begegnen. Wenn ich etwa irgendwo die Abbildung eines Gegenstandes auffinde und daneben geschrieben seinen Namen in allen mir bekannten Sprachen, so ist die eben beschriebene Leichtigkeit, mit der die Dispositionen in den Zustand der Erregung geraten, gewiß groß, aber schwerlich werde ich bei dem Durchlaufen dieser Reihe eine besondere Lustwirkung verspüren, wenn ich mich nicht etwa darüber freue, daß ich die fremdsprachigen Bezeichnungen noch alle kenne; und ebenso wenig macht es mir Freude, das Alphabet gedruckt zu sehen, obgleich hier zwischen den einzelnen

Vorstellungen nicht nur überhaupt Associationen, sondern Associationen in bestimmter Reihenfolge vorhanden sind.

Wenn ich in einer Dichtung etwa auf eine Bemerkung einer Person eine Antwort finde, wie sie einmal in meinem Freundeskreise auf eine ähnliche Bemerkung wirklich gegeben worden ist, so habe ich ganz sicher meine Freude daran. Es brauchen gar nicht besonders angenehme Erinnerungen sich an jene Antwort zu hängen: die bloße Thatsache, daß das vom Dichter Gebotene mir aus eigener Erfahrung bereits bekannt ist, diese intime Beziehung, die es dadurch zu meinem Ich erhält, macht es mir erfreulich. Und ganz ähnlich ist es bei dem bloßen Erkennen äußerer Objekte: auch hier wird das Neue aufgefaßt von Zusammenhängen, die mir vertraut sind, wenn sie auch nicht so speziell auf das Neue zugeschnitten sind, wie es bei dem Wiedererkennen der Fall ist. Der Genuß pflegt denn auch bei solchem Erkennen weniger stark zu sein, als bei dem Wiedererkennen. Beruht das Erkennen darauf, daß ich ein Symptom, eine Situation innerlich nacherlebe, so wird mir selbstverständlich das von außen Dargebotene auch sofort vertraut, weil ja die Seelenbewegungen, durch die ich es nacherlebe, meine eigenen sind. Die Freude am Erkennen kann sich einem bestimmten Objekt gegenüber auch abstumpfen; die Dinge, die mich täglich umgeben, mein Tintenfaß, mein Federhalter und dergleichen sind mir so geläufig, daß hier von einem Vertrautwerden durch das Erkennen keine Rede mehr sein kann, wenigstens dann nicht, wenn ich diese Dinge an ihrem gewohnten Platz auf meinem Schreibtisch sehe. Wenn aber ein Besucher aus Versehen meinen Bleistift einsteckt und mitgenommen hat und ich ihn dann gelegentlich in der fremden Wohnung wiederfinde, so wird eine gewisse Freude beim Erkennen wieder eintreten, und zwar auch dann, wenn

ich den Bleistift noch nicht vermißt hatte: in der fremden Umgebung war ich nicht darauf gefaßt, etwas zu mir in so nahen Beziehungen Stehendes anzutreffen. Auch die Länge der Zeit, in der wir nicht an das betreffende Objekt gedacht haben, kann hier wirken; der unerwartete Anblick eines lateinischen Deklinationsparadigmas kann mich erfreuen, obgleich doch übrigens die speziellen Erinnerungen, die sich für mich an das Auswendiglernen jenes Paradigmas knüpfen, wenig angenehm sind. Freilich übersehe ich das Paradigma sofort im Ganzen und werde mich nicht veranlaßt fühlen, es durch alle Kasus zu verfolgen. Der ästhetische Reiz des Neuen, soweit er nicht der noch nicht abgestumpfte inhaltliche Reiz ist, beruht darauf, daß es mir zwar in Folge einzelner Bestandteile oder der Umgebung ungewohnt ist, aber in der Hauptsache doch sofort durch die sich herstellenden Beziehungen zum Alten mir vertraut wird. Ganz anders beim wissenschaftlichen Interesse: hier beruht der Wert des Neuen auf dem, was wirklich daran neu ist, wodurch es also meine wissenschaftlichen Kenntnisse vermehrt.

Es ist also im Sinne der Lust, wenn die Dichtung uns günstige Bedingungen für die Funktion des Erkennens bietet. Fechner hat ein Prinzip der Klarheit aufgestellt;[1]) er betrachtet die Klarheit zunächst als eine Vorbedingung dafür, daß gewisse andere, weiterhin noch zu erörternde Prinzipe ihre Wirksamkeit bethätigen können, gesteht ihr aber auch einen selbständigen Lustwert zu: es könne vorkommen, daß wir Freude an der Klarheit einer Betrachtung finden, wodurch uns die Mißfälligkeit derselben nach den anderen Prinzipen spürbar werde. Dieser selbständige Lustwert der Klarheit beruht dar-

[1]) Vorschule der Ästhetik. Erster Teil. S. 84 f.

auf, daß sie das Erkennen begünstigt. So ist uns der Eindruck der Plastik bei der Schilderung einer äußeren Handlung angenehm, so aber auch die Klarheit eines Charakterbildes, einer Situation u. s. w. Unklarheit, Verschwommenheit, hat an sich die Tendenz, uns Unlustgefühle zu erregen; diese Tendenz kann aber in den einzelnen Fällen je nach den näheren Bedingungen von sehr verschiedener Stärke sein und unter Umständen in der Wirkung gar nicht zur Geltung kommen.

Wir kommen dann zur Betrachtung der Gefühle, die aus dem Zusammenhang der vom Dichter gegebenen Vorstellungen untereinander entstehen. Werden wir zur Reproduktion einer Reihe von Vorstellungen oder Vorstellungsgruppen angeregt, die untereinander keinen oder nur einen sehr geringen Zusammenhang haben, so stellt sich sehr bald Unlust ein, selbst wenn die einzelnen Vorstellungen oder Vorstellungsgruppen uns angenehm sind. Fechner führt als Beispiel an, daß wir eine Anekdotensammlung nicht in einem Zuge durchlesen, während wir das bei einem viel dickeren Romanband mit Vergnügen thun können.[1]) Die Anstrengung, der Verbrauch von psychischer Energie ist im ersten Falle sehr viel größer, als im zweiten: immer wieder müssen die im Bewußtsein vorhandenen Vorstellungen vollständig verschwinden, müssen alle von ihnen aus erregten Dispositionen wieder in völligen Ruhestand übergehen, damit Platz für die Entwickelung des Neuen werde. Und auch wenn die Vorstellungsgruppen schließlich alle demselben großen Zusammenhange angehören, kann sich der Mangel an verbindenden Fäden zwischen den Nachbargruppen unangenehm bemerkbar machen: auch das häufige Abbrechen in den kurzen Szenen etwa der Geschichte Gott-

[1]) A. a. O. S. 68.

friedens von Berlichingen oder eines Lenzischen Dramas gibt uns Unlust.

Die eben erwähnte Unlust tritt nicht ein, wenn ein näherer Zusammenhang zwischen den einzelnen in uns vom Dichter angeregten Vorstellungen vorhanden ist; aber nicht jeder Zusammenhang ergibt einen positiven Lustertrag. Ein solcher scheint mir zu fehlen, wo der Zusammenhang nur auf zufälligen Erfahrungsassociationen beruht; die schon oben angeführten Beispiele von der Abbildung eines Gegenstandes und den danebengeschriebenen Bezeichnungen in verschiedenen Sprachen und vom Alphabet können auch hier zur Erläuterung dienen. Damit ein positiver Lustertrag entstehe, muß also noch etwas hinzukommen.

Fechner hat ein Prinzip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit aufgestellt, das folgendermaßen lautet: Allgemein gesprochen ist es im Sinne der Lust, sich der Einstimmigkeit oder Widerspruchslosigkeit von Vorstellungen oder Gedanken, die sich von verschiedenen Seiten her bezüglich eines und desselben Gegenstandes darbieten, bewußt zu werden, im Sinne der Unlust, einen Widerspruch dazwischen wahrzunehmen.[1]) Als Beispiel führt er unter anderen an die Lustwirkung, die sich aus der Übereinstimmung zwischen dem berechneten und dem beobachteten Orte eines Planeten ergibt. Betrachten wir diesen Fall näher, so können wir bei ihm drei verschiedene mögliche Quellen einer Lustwirkung unterscheiden. Erstens könnte jemand einen freudigen Stolz darüber fühlen, daß wir Menschen es soweit gebracht, daß wir so zweckssichere Beobachtungs- und Rechnungsmethoden erfunden haben; zweitens erscheint uns die Bewegung des Sternes, indem sie sich dem von uns aufgestellten Gesetze fügt, vertraut, und drittens

[1]) Vorschule erster Band S. 80.

trägt auch die neue Bestätigung des Gesetzes selbst eine Tendenz zur Lustwirkung in sich. Unser Erkenntnistrieb richtet sich zunächst auf die einzelnen uns gegebenen Objekte; indem wir aber in der Unterordnung solcher Einzelheiten unter allgemeine Regeln ein wichtiges Mittel zur Befriedigung dieses Triebes erkennen, werden uns auch die zur Zeit von uns angenommenen allgemeinen Regeln wertvoll. Die Tendenz zur Lustwirkung, die eine Bestätigung solcher Regeln durch eine neue Erfahrung enthält, wird sich allerdings in sehr verschiedener Stärke geltend machen. Auch hier wieder tritt Abstumpfung ein; wo es sich um fest fundierte durch unzählige Erfahrungen bewiesene Regelmäßigkeiten handelt, da wird mir eine erneute einfache Bestätigung ziemlich gleichgültig sein, und in der That lassen mich die zahlreichen Fälle, wo ich im täglichen Leben die Wirkung mir bekannter Gesetzmäßigkeiten erkenne, völlig gleichgültig. Ich freue mich nicht darüber, daß die Regentropfen auch diesmal zu Boden fallen, daß es auch diesmal nach Sonnenuntergang anfängt dunkel zu werden u. s. w. Und auch wo eine solche oft beobachtete Regelmäßigkeit zunächst auszubleiben scheint und ich dann einen besonderen erklärenden Grund für die Ausnahme erkenne, gilt meine Befriedigung viel weniger dem nun wieder bestätigten Gesetz, als vielmehr dem einzelnen nun klar durchschauten Fall. Wenn es sich dagegen um eine von mir angenommene Regelmäßigkeit handelt, die mir doch noch nicht so absolut sicher steht, daß die scheinbare Ausnahme nicht leise Zweifel an ihrer Richtigkeit erwecken könnte, dann wird die folgende Erkenntnis, daß sie auch diesmal sich bewährt hat, mir Lust gewähren, und dasselbe wird der Fall sein, wenn eine sonst in komplizierten Verläufen verhüllter auftretende Regelmäßigkeit mir einmal in einem besonders klaren Falle entgegentritt.

Wir haben im zweiten Kapitel gesehen, wie sich in unseren aus der Erfahrung stammenden Associationszusammenhängen und in den Zusammenhängen unseres Nacherlebens gesetzmäßige Beziehungen zwischen den Einzelheiten ergeben. Neben den legitimen gesetzmäßigen Beziehungen gibt es auch scheinbare, die uns durch einen gleichviel wie entstandenen Glauben oder Aberglauben nahegelegt werden und denselben Wert wie die legitimen Zusammenhänge in Anspruch nehmen. Alle solche wirkliche oder vermeintliche gesetzmäßigen Beziehungen können nun auch durch die Darstellung des Dichters eine Bestätigung erfahren und auch solche Bestätigungen werden unter den eben angegebenen Bedingungen lustvoll sein. Und andererseits: wenn wir in einer Dichtung über dieselbe Sache mehrere miteinander unvereinbare Angaben erhalten, sei es daß sie ganz direkt einander widerstreiten oder erst vermöge der Folgerungen, die wir aus ihnen ableiten, so fühlen wir uns, wenn der Widerspruch uns zum Bewußtsein kommt, vor die Zumutung gestellt, ein Grundgesetz unseres Denkens, den Satz von der Identität jedes Dinges mit sich selbst, oder auch die unseren Folgerungen zu Grunde liegenden Obersätze nicht mehr für richtig zu halten, und daß wir gegenüber dieser Zumutung Unlust fühlen, ist begreiflich.

Den Fall, daß wir Freude an der Wahrnehmung eines Kausalverlaufes haben, stellt Fechner unter sein Prinzip von der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen,[1]) welches aussagt, „daß der Mensch, um Gefallen an der rezeptiven Beschäftigung mit einem Gegenstande zu finden, eine einheitlich verknüpfte Mannigfaltigkeit daran dargeboten finden muß.

[1]) A. a. O. S. 53 ff. Vgl. auch die ausführliche Erörterung in Viehoffs Poetik S. 75 ff.

Was wir einheitlich verknüpfte Mannigfaltigkeit nennen, übersetzt sich näher zugesehen in eine Übereinstimmung des Mehreren nach gewisser Beziehung bei Abweichung nach andern. Diese Übereinstimmung braucht nicht in qualitativer Gleichheit zu beruhen, sondern kann auch in Übereinstimmung der Teile eines Ganzen zu einem gewissen Zweck, einer gewissen Idee oder in Kausalverknüpfung der Momente eines Geschehens — die stets eine Abhängigkeit von demselben Gesetz voraussetzt — liegen, nnd aus niederem oder höherem Gesichtspunkte stattfinden." Fechner erklärt also unsere Freude an der Wahrnehmung eines Kausalverlaufs damit, daß wir alle Elemente unter dem Gesichtspunkte eines und desselben Gesetzes zusammenfassen können, während ich meine, daß gerade in diesem Falle die Verkörperung überhaupt eines Gesetzes unsere Wahrnehmung lustvoll macht. Im übrigen aber muß anerkannt werden, daß auch durch Fechners Formulierung eine selbständige Quelle der Lustwirkung bezeichnet wird. Die angeführten Worte könnten allerdings so verstanden werden, als sollte damit nur eine allgemeine Bedingung für unseren Genuß angegeben, nicht aber die Einheit in der Mannigfaltigkeit als selbständige Quelle unseres Genusses behauptet werden; aber andere Sätze, die ich wohl nicht noch wörtlich anzuführen brauche, lassen deutlich erkennen, daß Fechner die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen selbst als lustbringend betrachtet.

Fechner hat nicht versucht, diese Lustwirkung weiter zu erklären, sondern beruft sich nur auf eine „angeborene Einrichtung" des Menschen. Auch mir ist es nicht gelungen, eine mich befriedigende einheitliche Erklärung für alle in Betracht kommenden Fälle aufzufinden, und vielleicht gibt es keine solche, sondern sind die einzelnen Fälle verschieden aufzufassen.

Das Prinzip zeigt seine Wirksamkeit bereits auf dem Gebiet der Sinnesempfindungen; ein ästhetisches Elementargefühl wie die Freude am Reim wird man schwerlich ganz auf die oben angezogenen Associationen zurückführen können, sondern wird der Wahrnehmung einer Klangähnlichkeit an sich eine Lustwirkung zuerkennen müssen. Weiter wäre die Bedeutung des Prinzips für den Rhythmus zu erwägen; doch soll die Erörterung des Rhythmus wie schon gesagt einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben. Die selbständige Lust an der Wiederkehr derselben Strophe scheint mir ziemlich gering zu sein, die Unlust über eine plötzliche nicht irgendwie motivierte Abweichung von dem im Gedicht bisher eingehaltenen Strophentypus dagegen kann recht bedeutend werden. Wir sind, wenn wir eine, und mehr noch wenn wir zwei oder mehrere miteinander übereinstimmende Strophen gehört oder gelesen haben, auf die Wiederkehr einer Masse von gleichem Bau und gleichem Umfang vorbereitet und machen bei zu langer Strophe, nach Erreichung dieses Umfanges unwillkürlich gleichsam einen Schlußpunkt, über den wir dann doch hinaus müssen, während bei zu kurzer Strophe nach ihrem Aufhören noch eine Reihe in Bereitschaft stehender Rhythmendispositionen sich hervordrängen wollen, ohne daß sie Gelegenheit dazu fänden.

Weiterhin bietet sich als Beispiel für die Wirksamkeit des Prinzips unsere Freude am Rätselraten. Fechner bemerkt darüber: Unstreitig trägt zum Reize des Rätselratens auch das Gefallen an der Überwindung einer Schwierigkeit bei, der wir uns gewachsen finden. . . . Aber im allgemeinen wollen wir doch, daß bei jeder Überwindung von Schwierigkeiten noch etwas anderes als die Überwindung selbst herauskommt; und lesen daher ein längeres Rätsel auch nach dem Erraten gerne noch einmal durch, um uns der einheitlichen Verknüpfung

des gesamten Inhalts durch das Wort des Rätsels zu erfreuen; dabei mit Unlust bemerkend, was etwa nicht recht dazu stimmen will.[1])

Ferner kommt das Prinzip zur Geltung in unserer Freude an treffenden Vergleichen u. s. w., überhaupt an allen Einschmelzungen. Allerdings kann man diese Freude oft auch anders deuten. Wenn ein mir Unbekanntes mit einem mir Bekannten verglichen wird, so wird das erstere mir dadurch vertrauter, es entsteht die Lust des Erkennens. Aber auch wenn zwei mir einzeln wohlbekannte Objekte mit einander verglichen werden, ist mir die treffende Aufweisung einer zwischen ihnen bestehenden Ähnlichkeit erfreulich. Und auch die Lustwirkung, die sich ergibt, wenn das Versmaß eines Gedichts zu seinem Inhalt paßt, läßt sich schwerlich als eine Lust des Erkennens deuten. — Auch noch andere Fälle gehören unter das Prinzip. —

Sind von einem in uns vorhandenen aus der Erfahrung stammenden Assoziationszusammenhange einige entscheidende Glieder bereits in der Darstellung des Dichters gegeben und ist in dem noch übrigen Teil des Zusammenhanges eine Vorstellung durch besondere Lebhaftigkeit der Erinnerung begünstigt oder hat der Zusammenhang die Tendenz in einer feststehenden Reihenfolge abzulaufen, so sind wir innerlich auf eine einzelne mehr oder weniger genau bestimmte Vorstellung in der Weise gerüstet, daß uns dieser Zustand, wenn der Dichter die betreffende Vorstellung nun nicht gleich gibt, als ein Gefühl der Erwartung, der Spannung zum Bewußtsein kommt. Ähnliches gilt von den Fällen, in denen es sich um einen unserer

[1]) a. a. O. S. 68. — Die letzten Sätze des Citats lassen deutlich erkennen, daß Fechner eine selbständige Lust an der einheitlichen Verknüpfung annimmt.

Reflexion oder unserem Nacherleben sich darbietenden Zusammenhang handelt. Eine solche Erwartung kann sich auch richten auf eine Angabe über ein Ereignis, das vor den uns schon gegebenen die Erwartung erregenden Gliedern liegt, und auch hier kann in uns auf Grund der vorhin bezeichneten Zusammenhänge eine mehr oder weniger bestimmte Vorstellung vorbereitet sein. Da indessen diese Zusammenhänge an sich nur eine geringe Tendenz haben, sich nach rückwärts aufzurollen, so würde eine so starke Spannung auf eine Angabe über ein den uns bekannten vorausliegendes Ereignis, wie wir sie oft erleben, schwerlich entstehen, wenn es nicht noch andere Momente gäbe, die uns eine Spannung erregen können. So jener Trieb, das uns gegebene Vorstellungsmaterial klar aufzufassen: wir warten mit Ungeduld auf die Angabe, die uns den Schlüssel für eine uns vorläufig rätselhafte Situation bieten soll, und unsere Wißbegierde erstreckt sich eben auch auf die Frage, wie die Situationen entstanden sind. Weiter liegt ein wichtiges Spannungsmotiv in unserem Interesse an den uns vorgeführten Personen. Ich habe schon bei der Besprechung der Illusion hervorgehoben: wenn eine dichterische Figur einen tiefen Schmerz oder einen schweren Konflikt zeigt, so habe ich die Tendenz, die Gründe dieses Schmerzes oder dieses Konflikts auf ihre Stichhaltigkeit genau zu prüfen, bin also gespannt auf jede Aufklärung, die mir darüber zu teil wird. Indem ich sehe, wie der Held Mittel zu einem Zweck in Bewegung setzt, erwacht in mir das Interesse an der Frage, ob er seinen Zweck auch erreichen werde; sehe ich ihn in schwierigen Situationen, so bin ich darauf gespannt, wie er sich herausarbeiten wird; und meine Teilnahme für die Personen läßt mich überall in Spannung geraten, wo nur irgendwie angedeutet wird, daß ein für sie verhängnisvolles Ereignis

oder eine solche Eröffnung über vergangene Ereignisse besteht. Ja auch wo alle solche Andeutungen fehlen, da können doch Situationen, in denen ich mir sympathische oder unsympathische Personen sehe, in mir dunkle Wünsche nach bestimmten Ereignissen der Zukunft wecken oder Befürchtungen vor solchen. Ich wünsche etwa, daß der Böse bestraft werde, ich befürchte, daß dem Glücklichen irgend ein Unheil drohen könnte u. s. w., und Wunsch und Furcht setzen mich in Spannung auf das Folgende.

Alle diese Momente wirken nun freilich nicht immer gleich stark. Ist die Situation, in der ich die Menschen sehe, ganz alltäglich, so habe ich schwerlich das Bedürfnis, noch zu erfahren, wie sie gerade in diesem speziellen Falle entstanden ist; wird auch der gegenwärtige Zustand nur angedeutet, so bin ich leichter bereit, auf Angaben über seine Entstehung zu verzichten, als wenn er ausführlich dargestellt wird. Außerdem gibt es hier Unterschiede zwischen den einzelnen Menschen. Der eine kann sich in eine Situation nur dann recht hineinfinden, wenn er ganz genau weiß, wie sie entstanden ist, dem anderen genügen hiefür einige Andeutungen. Und so auch nach der anderen Seite: dem einen vermindert es wesentlich die Spannung, wenn er nur das allgemeine Resultat einer Verwickelung kennt, wenn also z. B. der Verfasser eine lebensgefährliche Situation schildert, die er früher durchgemacht habe, wobei ja die Thatsache, daß er sie noch schildern kann, schon zeigt, daß er damals mit dem Leben davongekommen ist; dem anderen, z. B. mir, verringert sich die Spannung dadurch kaum, sie richtet sich in großer Stärke auf die spezielle Frage, durch welche Mittel oder glückliche Zufälle der Betreffende die Gefahr überwunden hat.

Die genannten Momente können für sich nur eine all-

gemeine Erwartung erregen eine — mehr oder weniger — genau bestimmte Vorstellung vorbereiten können nur erfahrungsmäßige oder geglaubte oder der Reflexion oder dem Nacherleben sich darbietende Zusammenhänge.[1]) Es sei dazu noch ausdrücklich bemerkt, daß häufig Vorstellungen vom Vorhergehenden aus durch solche Zusammenhänge in uns vorbereitet sind, ohne daß uns diese Vorbereitung als ein Gefühl der Spannung zum Bewußtsein kommt. Zur Entfaltung eines solchen gehört immer, daß die vorbereitete Vorstellung nicht gleich gegeben wird.

Spannung scheint mir, wenn sie in mäßigen Graden auftritt, ziemlich frei von Lust und Unlust zu sein; in stärkeren Graden hat sie an sich wohl Unlustcharakter. So wird ein ganz intensives aber unangenehmes Gefühl der Spannung erregt, wenn wir einen Vortrag anhören, der uns interessiert, aber im Verhältnis zu unserer Auffassungsfähigkeit zu langsam gesprochen wird. Wo wir Spannung als angenehm zu fühlen glauben, da geht diese Wirkung doch wohl nicht von der Spannung selbst aus. Bisweilen macht sich, wie Fechner für den speziellen Fall des Rätselratens angibt, schon im voraus

[1]) Eine Vorbereitung auf bestimmte Vorstellungen entsteht oft auch dadurch, daß wir zahlreiche Dichtungen der Gattung, zu der die eben vorliegende gehört, bereits kennen und aus dem Verlaufe der bekannten Dichtungen Erwartungen über den Verlauf der neuen sich uns aufdrängen. Wenn in einem Lustspiele ein Herr und eine Dame hervortreten, so entsteht sofort die Vermutung, daß zwischen beiden Liebesbeziehungen sich anknüpfen werden. Wo dem Einfluß einer solchen Vermutung nicht durch reizvolle Einzelausführung entgegengearbeitet wird, kann sie, indem sie eine triviale Entwickelung in Aussicht stellt, unangenehm werden. Aber auch wo sie sich weniger unangenehm bemerkbar macht, sind wir dem Dichter dankbar, wenn er eine nur aus der hier genannten Quelle fließende Erwartung durch eine in sich wahrscheinliche und unmerkbar vorbereitete Wendung täuscht.

eine Zuversicht geltend, daß eine den spannenden Momenten entsprechende Lösung folgen werde; kommt eine solche Lösung nicht innerhalb einer gewissen Zeit oder bleibt sie gar ganz aus, so tritt die Unlust deutlich hervor. In manchen Fällen gehen von dieser vorausgeahnten Lösung auch inhaltlich bestimmte Wirkungen aus: sehe ich den abenteuernden Helden des Romans in einer Gefahr, so schwebt mir dunkel die Erwartung vor, daß er diese Gefahr durch eine neue Offenbarung seiner Kraft, Klugheit u. s. w. überwinden wird u. s. w. Solche inhaltliche Wirkungen können auch Unlustcharakter tragen: wenn bei Ibsen ein verhängnisvolles Geheimnis der Vergangenheit allmählig enthüllt wird, so läßt mich die starke Spannung nicht von dem Buche loskommen, aber das Bewußtsein, daß da ein düsteres, nicht mehr abwendbares Verhängnis über den Menschen ruht, ist mir so peinigend, daß ich gewiß nicht in Versuchung gerate, diese Spannung als eine Quelle der Lust zu rühmen.

Auf die Bedeutung der Spannung für die Lenkung der Aufmerksamkeit ist schon im zweiten Kapitel hingewiesen. Wo der Dichter eine spannende Entwickelung mit Szenen unterbricht, von denen wir sofort merken, daß sie unserer Spannung keine Lösnng bieten werden, da haben es diese Szenen zunächst schwer, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln.

Wo eine bestimmte Vorstellung vorbereitet ist, kann die Wirkung ihres Eintretens, auch abgesehen von ihrem Inhalte, sehr verschieden sein. Diese Möglichkeit beruht einmal darauf, daß die Vorbereitung mehr oder weniger bestimmt und die betreffende Vorstellungsdisposition mehr oder weniger stark erregt sein kann, und zweitens darauf, daß die eintretende Vorstellung einer vorhandenen Vorbereitung mehr oder weniger genau entsprechen, ja einer solchen direkt widersprechen kann.

In dem zuletzt genannten Falle haben wir einen Kontrast. Kontraste können aber auch in solchen Fällen entstehen, in denen eine Vorbereitung durch die oben genannten Zusammenhänge nicht stattgefunden hat. So kontrastiert eine kleine Hütte mit einem danebenstehenden Palast u. s. w. Die beiden äußerlich nahe aneinander gerückten Vorstellungen weisen auch noch durch einen Ähnlichkeitszusammenhang, durch ihre Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Klasse, in dem genannten Beispiel der der Gebäude, vielleicht auch durch speziellere Ähnlichkeiten aufeinander hin, während sie doch in anderer Beziehung einander entgegengesetzt sind. Aus diesem Verhältnis der Vorstellungen zu einander ergibt sich ein besonderes Gefühl, das namentlich auf dem Gebiete der Komik eine eigentümliche Färbung zeigt.

Über die Bedeutung des Kontrastes für die stärkere Hervorhebung der kontrastierenden Vorstellungen soll im nächsten Abschnitt gesprochen werden. —

Wie die Reproduktion jener Empfindungen, durch die uns Haltung und Bewegung unseres Körpers zum Bewußtsein kommt, unmittelbar auf unser Gefühl wirkt, dann aber auch, insofern Bewegung und Haltung Ausdruck innerer Zustände sind, vermittels einer in der Entwickelung des Individuums entstandenen Assoziation oder vielleicht auch einer schon ererbten Verbindung die zu dem betreffenden Ausdruck gehörenden inneren Zustände in uns hervorzurufen vermag, so kann auch die Wirkung, welche vom Dichter dargebotene Vorstellungsverläufe auf den Genießenden haben, in derselben doppelten Weise bedingt sein. Denn unsere inneren Zustände spiegeln sich auch in der Art, wie die Vorstellungen durch unser Bewußtsein fahren, in der größeren Schnelligkeit oder Langsamkeit, der strengeren oder loseren Verbindung, und

wenn der Dichter uns den Vorstellungsverlauf einer seiner Personen so schildert, wie er für irgend einen zu Grunde liegenden Gemütszustand charakteristisch ist, oder wir in seinem Gedichte selbst einen solchen charakteristischen Vorstellungsverlauf finden, so kann auch hier der betreffende Gemütszustand in uns wach werden. Damit kann auch in Bezug auf Lust und Unlust eine andere Wirkung eintreten, als sie sich aus der bloßen Form des Vorstellungszusammenhanges nach dem auf den letzten Blättern Gesagten ergeben würde. Die Freude wirft die Vorstellungen leicht etwas durcheinander; aber eben die Freude können wir in diesem Durcheinander miterleben.

Gehen wir nun zur Betrachtung der inhaltlichen Wirkung von Vorstellungen und Vorstellungsmassen über, so läßt sich auch hier ein doppelter Weg der Wirkung erkennen: die Vorstellungsinhalte, die augenblicklich in meinem Bewußtsein sind, erregen unmittelbar mein Gefühl, aber daß meine Wahrnehmung oder meine Reproduktion Inhalte einer bestimmten Art in einem gegebenen Moment bevorzugt, oder daß ich, wie wir hier hinzusetzen können, eine bestimmte That ausführe, das ist wieder durch meinen psychischen Gesamtzustand bedingt und wo mir eine solche charakteristische Vorstellungsauswahl, etwa eine charakteristische Auffassung der Natur oder auch charakteristische Handlungen bei einer Person der Dichtung oder auch bei dem Dichter selbst entgegentreten, da erkenne ich daraus recht wohl den zu Grunde liegenden Gefühlszustand. In meinem Nacherleben zeigt sich das namentlich klar, wenn die betreffenden Vorstellungen oder Handlungen selbst keine starke unmittelbare Gefühlswirkung haben; haben sie eine solche und stimmt sie mit der ursprünglichen Stimmung überein, so ist schwer zu sagen, wieviel von dem in meinem Nacherleben sich herausbildenden Gemütszustande auf

Rechnung der rückläufigen Wirkung kommt; stimmt die Gefühlswirkung mit der ursprünglichen Stimmung nicht überein — ein Gefangener könnte sich gerade, wenn er den Zwang seines Kerkers besonders stark fühlt, glühende Bilder freien Lebens ausmalen — so entstehen komplizierte Bedingungen, auf die es indessen wohl nicht lohnt, näher einzugehen.

Bei der unmittelbaren inhaltlichen Wirkung von Vorstellungen und Vorstellungsmassen mischen sich Substitution und Reaktion in eigentümlicher Weise. Der Dichter gibt z. B. eine Situation aus seinem Liebesleben: wir sehen mit seinen Augen die Geliebte, die ihm freundlich zuwinkt, ihm vom Fenster herab eine Rose zuwirft oder dergleichen. Ob diese Vorstellungen deutlich im Bewußtsein hervortreten oder ob es bei bloßen erregten Dispositionen bleibt, gleichviel, es entsteht eine Wirkung auf unser Gefühl, und zwar bei uns männlichen Lesern normaler Weise so, daß wir in die Situation eintreten und zu Partnern des Mädchens werden. Stimmt nun das Gefühl, das wir so erleben, überein mit dem, das sich in dem ganzen Gedicht ausspricht, so haben wir gleichzeitig eine Substitution in den Dichter vollzogen. Ähnlich, wenn der Dichter die Geschichte nicht von sich, sondern von einem anderen erzählt: wir reagiren auf die Situation, in der der Held steht, und substituieren uns ihm, insofern unsere Reaktion mit der seinigen übereinstimmt.*)

Oft tritt nun der Fall ein, daß wir die Substitution auch da vollziehen, wo unserem unbefangenen Ich eigentlich

---

1) Das gilt übrigens auch von den Fällen, wo es sich um bloße reproduzierte Empfindungsinhalte handelt. Ich habe diese Sache oben nicht erwähnt, weil das im folgenden behandelte Problem, auf dessen Erörterung es mir ankommt, bei bloßen Empfindungsinhalten nur eine geringe Rolle spielt.

eine andere Reaktion näher läge als die vom Dichter angegebene. Selbstverständlich ist der Dichter niemals im stande, uns Gefühle einzupflanzen, zu denen nicht wenigstens Anlagen in uns vorhanden sind, wenn sie auch vielleicht noch niemals zu wirklichen Gefühlen sich entwickelt haben, sei es nun, daß wir überhaupt noch keine entsprechenden provozierenden Situationen erlebten, sei es, daß solchen Situationen gegenüber stets andere Gefühle, zu denen wir weit stärker veranlagt sind, überwuchernd hervortraten. Und ebensowenig ist er und sind wir selbst im stande, für unser Phantasieerlebnis die Gefühlsbetonung zu ändern, die ein einfacher Inhalt vermöge einer bestimmten Beziehung zu unserem Ich nun einmal hat. Wenn mir eine bestimmte Farbe unangenehm ist, so kann ich es niemals dahin bringen, daß die betreffende in meiner Phantasie reproduzierte Farbennuance als bloßer Empfindungsinhalt mir angenehm wird. Ich kann wohl, indem ich die Empfindung reproduziere, gleichzeitig durch Reproduktion entsprechender Ausdrucksmittel einen Anklang von Lust in mir hervorrufen, aber beides ist dann äußerlich nebeneinandergerückt, ich habe dabei nicht den Eindruck, daß die Lust von der Farbenempfindung geweckt wäre.

Wohl aber kann der Dichter mir die Dinge in anderem Lichte zeigen, als ich sie sonst zu sehen geneigt bin, und sie dadurch in Beziehung bringen zu in mir vorhandenen Gefühlsquellen, die sonst ihnen gegenüber verschlossen bleiben würden.[2]) Ein einfacher Inhalt, der mir in seiner direkten Wirkung unangenehm ist, könnte mir angenehm werden durch irgend eine vom Dichter hergestellte assoziative Beziehung.

[1]) Über individuelle Störungen, die sich der Wirkungstendenz der dichterischen Darstellung widersetzen können, ist im ersten Abschnitte dieses Kapitels gesprochen.

Ferner: Goethe accentuiert in seinem Gedicht „Über allen Gipfeln“ aus dem Dispositionszusammenhange des abendlich schweigenden Waldes nur die Züge, die eine Stimmung der Ruhe atmen und läßt dadurch auch solche Leser diese Stimmung miterleben, die an sich eher geneigt wären, dem abendlichen Walde mit einer Stimmung des Grausens gegenüberzustehen. Und betrachten wir noch ein Beispiel, in dem es dem Dichter nicht gelungen ist, eine ihm offenbar vorschwebende Beziehung zwischen einer Situation und einer bestimmten Gefühlsquelle im Leser unmittelbar zwingend herzustellen. Von Odoardo Galotti scheint die ganze Situation des fünften Aktes die Tötung des Prinzen zu verlangen; daß Odoardo davon absieht, motiviert er selbst mit den kurzen Worten: Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab' ich zu retten. — So wie diese Worte da stehen, leuchten sie schwerlich unmittelbar ein; aber wenn der Dichter uns veranlaßt hätte, uns in die Situation, wie Odoardo sie sieht, ein wenig zu vertiefen, wenn er uns ausgemalt hätte, wie bei der That in Odoardos Phantasie die Orsina neben ihm stehen und über den Mord, zu dem sie die Waffe hergab, jubeln würde, wie sich dann Odoardo als Diener und Werkzeug dieser Mätressenrache erscheinen müßte, dann würde die so gefaßte Vorstellung Beziehungen gewonnen haben zu einer mächtigen Gefühlsquelle, aus der uns für unser Nacherleben ein Widerwille gegen die Ausführung der That entsprungen wäre, zur Selbstachtung; einer Gefühlsquelle, die in diesem Falle um so leichter und kräftiger in Thätigkeit getreten wäre, als wir Odoardo als einen Mann voll Stolz und Selbstachtung bereits kennen. Auf diese Bereitschaft der genannten Gefühlsquelle hat Lessing jedenfalls gerechnet und hat gemeint, daß seine kurze Andeutung genügen würde, um

die Situation zu ihr in unmittelbar wirksame Beziehung zu setzen. [1])

Auch das ist nicht verwunderlich, daß ein Durchschnittsmensch unserer Zeit im stande ist, etwa die Ausführung einer blutigen Rache nachzuerleben oder dergleichen. Es sind allgemein menschliche auch in uns keineswegs erloschene Triebe, die in ihren letzten Konsequenzen unter entsprechenden Umständen zu solchen Thaten führen. Nur hat die Vorstellung solcher Thaten wie einer blutigen Rache normaler Weise noch Beziehungen zu anderen Gefühlsquellen, vielleicht zu einer Scheu, anderen Menschen ein Leid anzuthun oder unserer Achtung vor dem Sittengesetz oder der Furcht vor Strafe oder vielleicht auch überhaupt einem Mangel an Mut; und die aus diesen Quellen fließenden Gefühle widersetzen sich in unserem wirklichen Leben der Ausführung solcher Thaten und vielleicht auch schon der Herrschaft der entsprechenden Vorstellungen in unserem Bewußtsein. Aber auch die Beziehungen der Vorstellungen zu diesen uns so wichtigen Gefühlsquellen brauchen, auch wenn sie an sich nahe genug lägen, nicht immer zur Geltung zu kommen. Können doch auch im wirklichen Leben Menschen durch einen geschickten Redner, der ihnen die Dinge in geeignetem Lichte zeigt, zu Thaten verführt werden, die sie sonst niemals begehen würden; und in unserem Nacherleben — gleichviel ob wir einem wirklichen Menschen oder einer Phantasiegestalt nacherleben — verhalten wir uns nicht

---

[1]) Um Mißverständnisse auszuschließen, will ich ausdrücklich bemerken, daß der Schluß der Emilia auch durch die eindringlichere Gestaltung jener Motivierung nicht einwandfrei geworden wäre. Denn die Motivierung beruht auf dem zufälligen Eingreifen der Orsina und vor allem: das Motiv, daß der Vater die Tochter tötet, fordert für ihn die Stellung des tragischen Helden.

ganz so wie in unserem wirklichen Erleben. Dieses Bündel von Gefühlsanlagen und ihren Verflechtungen, das den Kern unseres Ich ausmacht, hat sich in dieser Bestimmtheit ausgebildet gegenüber unseren wirklichen Erlebnissen und reagiert in seinem vollen Umfange bei den meisten Menschen ohne Weiteres nur auf solche, das heißt dann, wenn die betreffenden Situationen in enger weitverzweigter Erfahrungsverbindung stehen zu allen den Vorstellungsdispositionen, die ihr bisheriges Leben repräsentieren. Wenn sich aber Jemand in seiner Phantasie in eine andere Situation hineinversetzt, so ist die angegebene Bedingung nicht erfüllt, der enge Zusammenhang jenes Bündels kann sich lösen und seine einzelnen Bestandteile können je nach den Anlässen, die dazu gerade vorhanden sind, isoliert von den anderen oder in neuen Kombinationen wirken.

Wie schon hervorgehoben, ist die Nachgiebigkeit der einzelnen Menschen gegen die Einflüsse der dichterischen Darstellung verschieden groß; sie zu steigern, dazu trägt ein Moment bei, das wir schon mehrfach erwähnten, unsere Übung im Genießen von Dichtungen. Der naive Leser wird im allgemeinen doch leichter sein volles Ich in die Dichtung mit hineinnehmen und sich Charakteren, die in ihrer Zusammensetzung gar zu sehr davon abweichen, nicht substituieren, sondern sich ihnen gegenüberstellen. Wer aber gewohnt ist, sich über seinen Genuß Rechenschaft abzulegen, der wird sich hiebei vor allem bemühen, die Charaktere von innen heraus zu verstehen, sich auf ihren Standpunkt zu stellen und die Züge seines eigenen Wesens, die ihn hierin stören, zurückzudrängen. Aus solchen Bemühungen bleibt dann eine Übung, die uns auch im unbefangenen Genuß leichter in dem vom Dichter geschilderten Charakter aufgehen läßt. Noch unter einer anderen Bedingung

als der genannten kann diese Übung wichtig werden: wenn eine Person der Dichtung Eigenschaften zeigt, die für ihre Mitmenschen unbequem sind oder gar eine andere Person schädigen, in deren Situation der Leser sich auch befindet oder in deren Situation er einmal hineingeraten zu können glaubt, so wird er wieder zunächst geneigt sein, sich dem Unbequemen oder Schädlichen gegenüberzustellen und ihn mit Abneigung zu betrachten; die Übung aber wirkt auch hier dahin, daß wir einen solchen Charakter ruhig betrachten, an der feinen Charakteristik uns erfreuen, vielleicht auch uns ihm substituieren. Übrigens kann eine solche einmal vorhandene Übung dann auch Charakteren des Lebens gegenüber wirksam werden.

Was nun die Lustwirkung oder Unlustwirkung einer erlebten oder nacherlebten Situation anlangt, so lassen sich dabei zwei Momente scheiden, die freilich nicht immer gleich stark im Erlebnis selbst zur Geltung kommen. Zunächst werden die Inhalte der Situation einfach aufgenommen und wirken auf mich, je nachdem sie den in mir vorhandenen Trieben entgegenkommen oder ihnen widerstreiten, als Anlässe der Lust oder Unlust. Unterhalb der spezielleren Triebe aber breitet sich ein allgemeinerer aus, ein Begehren nach Erlebnis überhaupt. Auch die reine Rezeption namentlich starker Eindrücke muß irgendwie in einer uns angenehmen Weise die Lebensvorgänge in unserem psychophysischen Organismus steigern, muß uns ein intensiveres Gefühl des Lebens erregen. In Bezug auf peripher erregte Empfindungen wurde dieser Gedanke schon oben ausgesprochen. Einzelnen reproduzierten Empfindungen oder auch Vorstellungen scheint die bezeichnete Fähigkeit bei mir wenigstens nicht zuzukommen, wohl weil die Reproduktion bei mir nicht lebhaft genug ist; dagegen bemerke ich sie wieder bei ganzen reproduzierten stimmungsmäch-

tigen Situationen. Dabei kann freilich dem einen diese, dem anderen jene Stimmungsqualität noch besonders willkommen sein.

Zur Erklärung unserer Freude am Tragischen hat schon Lessing in seinem bekannten von Leipzig aus geführten Briefwechsel mit Moses Mendelssohn, indem er das, was Dubos gesagt hatte, „ein wenig philosophischer ausdrücken" wollte, darauf hingewiesen, daß wir uns bei allen Leidenschaften — er meint, wie aus dem Folgenden hervorgeht, überhaupt Gemütsbewegungen — eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann. Grade beim Tragischen spielt nun noch mancherlei Anderes mit; deutlicher sind wir genötigt, uns zur Erklärung unserer entschiedenen Freude am Unheimlichen und Gruseligen, zur Erklärung der Freude, die Kinder und Ungebildete, auch manche Gebildete, an Gespenstergeschichten haben, auf den hier zur Erörterung stehenden Gedanken zu berufen. Man denke an eine von Erich Schmidt angeführte slavische Fassung des Lenorenmotivs, wo Lenore sich auf dem Kirchhof in die Leichenkammer einschließt und nun „mit wahrer Virtuosität im Gruseligen" berichtet wird, wie der darin aufgebahrte Tote sich erhebt, um dem Verfolger draußen das Mädchen auszuliefern, von einer Perle des Rosenkranzes getroffen zurücksinkt, um sich sofort wieder zu erheben u. s. w.[1]) Ich wenigstens weiß die Lustwirkung solcher Schilderungen auf keine andere Ursache als die genannte zurückzuführen. Die einzelnen Leser werden sich hier wieder verschieden verhalten: dem einen sind aus dem angegebenen Gesichtspunkte noch Schilderungen willkommen, die sehr starke Unlustmomente enthalten, während bei dem anderen solchen gegenüber der Genuß aufhört.

[1]) Charakteristiken S. 224.

Im übrigen werden wir auch hier wieder hingewiesen auf die Verschiedenheit der Wirkung wirklich erlebter Situationen von der Wirkung nur vorgestellter: dieselben Menschen, die sich dem Gruseln einer Gespenstergeschichte gerne überlassen, würden vermutlich reine Unlust fühlen, wenn sie einem wirklichen Gespenst gegenüber zu stehen glaubten. Stellen wir uns eine Situation nur vor, so fehlen, wie schon oben gesagt, die zwingenden erfahrungsmäßigen Vermittelungsreihen zwischen unserem ganzen bisherigen Leben und der augenblicklichen nur vorgestellten Situation, und damit die enge Beziehung, die wirklich erlebte Situationen zu unserem empirischen Ich haben. Die nur vorgestellte Situation ist niemals samt ihren Voraussetzungen und der Vorstellung ihrer Folgen mit allen Fasern unseres Wesens so eng verwebt, wie die selbsterlebte Situation, und die von der ersten erregten Gefühle erreichen nicht in jeder Beziehung die Stärke der von der letzten erregten. Es kommt aber für unseren Fall noch etwas anderes in Betracht.

Im zweiten Kapitel wurde ausgeführt, daß wir als Zuschauer im Theater während des Zustandes der ästhetischen Anschauung kein Bewußtsein von dem bloßen Spielcharakter der Vorgänge auf der Bühne haben und daß der Anblick der Bühnenumrahmung mechanisch vermöge einer vorhandenen Übung unsere Aktion hemmt. Damit ist noch nichts über die Frage entschieden, ob in uns beim Nacherleben, gleichviel ob eines wirklichen Menschen oder einer Phantasiegestalt, ein „Bewußtsein" vorhanden ist, daß es sich eben nur um ein Nacherleben handelt. Mit der eben erwähnten Thatsache, daß beim Nacherleben die Situation keine so zwingenden Beziehungen zu unserem empirischen Ich hat, brauchte ein solches Bewußtsein noch nicht gegeben zu sein. Aber wir sehen, daß Kinder, wenn die Mutter ihnen eine gar zu gruselige

Geschichte erzählt, sich eng an sie anschmiegen; der Erfolg dieses Thuns kann doch nur der sein, daß der Dispositionskomplex, der ihr augenblickliches von der Mutter behütetes Dasein repräsentiert, gegenüber dem das Nacherleben repräsentierenden verstärkt wird. Wenn erwachsene Menschen im Theater bei aufregenden Szenen sich etwa an ihren Stuhl anklammern, so möchte ich das nicht ohne weiteres mit dem eben erwähnten Verhalten der Kinder auf eine Stufe stellen: es kann das auch ein Ausfluß unseres auch sonst hervortretenden Bedürfnisses nach motorischer Ableitung beim Erleben starker Gefühle sein, wie man sich ja auch wohl bei Zahnoperationen fest an den Stuhl anklammert. Aber jedenfalls findet auch bei uns der Dispositionszusammenhang, der unser wirkliches vor den vorgestellten Gefahren behütetes Dasein repräsentiert, in unserer Umgebung mancherlei Stützen, und es ist ein anderes, eine unheimliche Geschichte im hellen Zimmer mit den Bildern aller der vertrauten Gegenstände im weiteren Blickfelde, zu lesen, als sie sich allein an öder Stätte und im Dunkeln zu vergegenwärtigen. Hier läge es nun vielleicht näher, von einem „Bewußtsein" des bloßen Nacherlebens zu sprechen. Allein ich glaube, man wird den Ausdruck doch besser vermeiden; ich finde in meinem Erlebnis wenigstens nichts, das ich als ein solches Bewußtsein bezeichnen möchte. Wir müssen es als eine Thatsache hinnehmen, daß durch die von außen erfolgende Anregung des Dispositionenkomplexes, der unser augenblickliches wirkliches vor den Gefahren der nacherlebten Situation gesichertes Dasein repräsentirt, die Unlustwirkung der Vorstellung jener Gefahren eine weitere Abschwächung erleidet; wie das geschieht, wie die erregten Dispositionsmassen gegeneinander wirken, läßt sich wohl zur Zeit nicht näher angeben. Dabei ist indessen noch zweierlei zu

bemerken. Erstens spüre ich im Zustande der ästhetischen Anschauung nur eine Abschwächung der Unlustwirkung, nicht aber eine Einmischung von Gefühlen, die aus meiner wirklichen Situation fließen: auch von einem aus ihr fließenden Gefühl der Sicherheit kann während des Zustandes der ästhetischen Anschauung keine Rede sein. Und zweitens scheint die Erfahrung zu ergeben, daß mit der Abschwächung der Unlustwirkung nicht eine eben so starke Abschwächung jener andern unser Lebensgefühl steigernden Wirkung Hand in Hand geht: man denke an die ungeheure sich in Herzklopfen u. s. w. äußernde Erregung, in die den Leser die Lektüre von unheimlichen grausigen Geschichten versetzen kann.[1])

[1]) Ich hatte in der Anmerkung auf S. 132 eine Auseinandersetzung mit Groos in Aussicht gestellt, das heißt mit der in den Spielen der Tiere und auch noch in den Spielen der Menschen von ihm vertretenen Ansicht, daß wir, weil unser „reales Ich" unser „Scheinich" erst erzeuge, im ästhetischen Genuß ein beständiges Gefühl des Ursacheseins oder der Freiheit hätten, das unsere ästhetische „Scheinthätigkeit" in etwas Höheres, Feineres, Freieres, Leichteres verwandle, sie dadurch vor jeder Verwechselung mit der Realität des Weltgeschehens bewahre und überhaupt die höchste und wertvollste Erscheinung des Spielgenusses sei. Nachdem das vorige Kapitel bereits gedruckt und dieser Abschnitt geschrieben war, erschien von Groos ein neues Werk: Der ästhetische Genuß, Gießen 1902. In diesem Buche betont Groos noch das Vorhandensein eines Freiheitsgefühls im ästhetischen Genuß, führt es aber nur noch zum geringen Teil auf jenes Ursacheseins zurück und legt auf diesen Punkt kein Gewicht mehr. Er betrachtet das Freiheitsgefühl einmal als einen Ausfluß der Thatsache, daß wir freiwillig dem ästhetischen Objekt entgegenkommen; wir brauchten es ja nicht zu thun, sondern wir thun es nur, weil es uns Freude macht. Und zweitens erwähnt Groos unsere im ästhetischen Genuß eintretende Freiheit von den Einflüssen des Tages. Ich gestehe, daß mir beides ein besonderes Freiheitsgefühl nicht zu bedingen scheint und daß ich bei lebhaftem ästhetischen Genuß nichts in mir zu finden vermag, das ich so nennen möchte.

Im übrigen bedaure ich sehr, daß ich das neue Buch von Groos

Ich sagte oben, daß sich beim Erleben oder Nacherleben einer Situation in Bezug auf die Lust- und Unlustwirkung zwei Momente unterscheiden lassen. Das eine habe ich im Vorhergehenden erörtert: die Situation kann uns angenehm sein, insofern sie speziellen Trieben oder dem zuletzt behandelten allgemeinen Triebe entgegenkommt. Außerdem kommt also ein zweites Moment in Betracht: eine Situation erweckt in einem Menschen nicht nur bestimmte Einzelgefühle, sondern in der Art, wie der Mensch der Situation gegenübersteht, verraten sich auch bestimmte Charakterzüge die selbständig zum Bewußtsein kommen und ihrerseits neue Gefühle hervorrufen können, oder solche gefühlerregende Eigenschaften werden wenigstens durch den Kontrast mit Bestandteilen der Situation hervorgehoben. Die Gefühlswirkung erfolgt bisweilen ganz unmittelbar, instinktiv: wenn ich mich auf einer Feigheit ertappe, bringt mir dieses Bewußtsein, feige zu sein, ohne weiteres Unlust, wenn ich mich mutig fühle, ist das für mich lustvoll. Zu diesem instinktiven Eindruck kommt aber noch etwas hinzu: ein solcher Charakterzug kann mit einem anderen mir wertvollen in Übereinstimmung stehen, und dann wird er, unter dem Gesichtspunkt des anderen betrachtet, selbst als erwünscht erscheinen, oder er kann im Widerstreit mit einem anderen stehen, und dann erscheint entweder der eine oder der andere als unerwünscht. Es kann jemand sehr genußsüchtig sein und gleichzeitig ein sehr empfindliches Pflichtgefühl haben:

nicht in früheren Stadien meiner Arbeit habe benutzen können. Ich hätte oft, wenn auch nicht immer, zustimmend darauf Bezug nehmen können. Nachdem von meinem eigenen Buche schon ein Teil gedruckt und das Manuskript soweit vorgeschritten ist, habe ich auch die Teile, in die ich solche Bezugnahmen noch hätte einschieben können, unverändert gelassen wie sie waren und nur die gleichfalls schon geschriebene Polemik gegen die genannte früher von Groos vertretene Ansicht durch diese Anmerkung ersetzt.

dann wird er, wenn das letztere das stärkere ist, seine übertriebene Genußsucht verfluchen, im anderen Falle sich vielleicht ein „robusteres Gewissen" wünschen.

Nicht immer machen sich diese Charaktereigenschaften als Anlässe eines Gefühls in gleicher Weise geltend. Die, wenn ich es mir überlege, allerdings recht erfreuliche Thatsache, daß ich ein für Naturgenüsse empfänglicher Mensch bin, kommt doch während ich gerade in den Anblick einer schönen Landschaft vertieft bin, als selbständig lustgebend nicht in Betracht, sondern bildet nur die latente Voraussetzung meines Genusses. Es gibt allerdings Menschen, die es fertig bringen, auch in solchen Fällen sich der betreffenden Eigenschaft ihres Ich bewußt zu werden und Freude an sich selbst zu haben; aber sie erscheinen uns als wenig sympathisch, als Menschen, denen die Fähigkeit der Hingabe fehlt. — Deutlich dagegen ist die selbständige Wirkung der sich dokumentierenden Charaktereigenschaft in anderen Fällen, namentlich oft in solchen, wo ihre Wirkungstendenz der der Situation entgegengesetzt ist. Wenn ein Kind im Spiele seine Widerstandskraft gegen körperlichen Schmerz erprobt, so hat dieser Schmerz die Tendenz zur Unlustwirkung, die sich bewährende Widerstandskraft aber die Tendenz zur Lustwirkung. Und umgekehrt: wer der Versuchung unterliegend einem ihm verbotenen Genusse fröhnt, kann dabei sehr deutlich das unangenehme Bewußtsein seiner Schwäche haben. Es ist übrigens, woran ausdrücklich erinnert werden mag, zum Nebeneinanderwirken von Lust- und Unlusttendenzen nicht nötig, daß beide einerseits anf das Objekt, andererseits auf die bewußtwerdende Eigenschaft des Ich sich verteilen, vielmehr können auch an jedes dieser beiden Momente gleichzeitig Lust- und Unlusttendenzen gebunden sein. In dem Gefühlszustande eines Kindes, das der Lockung eines ihm verbotenen Genusses

unterliegt, kann sich recht wohl gleichzeitig das Verbot geltend machen; es pflegt dann der Genuß mit einer gewissen Hast erledigt zu werden, wie das Wildenbruch in seiner Geschichte von der Vorsehung so hübsch geschildert hat.[1]) Dabei werden sich die Kinder schwerlich ihrer Schwäche bewußt, sondern der äußere Anlaß des Gefühls steht nur in Verbindung mit zwei Gefühlsquellen, die beide nach verschiedenen Richtungen hin wirken. Und andererseits: eine bestimmte Charaktereigenschaft könnte instinktiv angenehm sein, während doch ein bestimmtes ethisches Ideal dem betreffenden die Ausrottung jener Charaktereigenschaft befiehlt und ihr Bewußtwerden unlustvoll macht.

Können denn nun aber Lust und Unlust gleichzeitig neben einander in unserem Bewußtsein vorhanden sein? Külpe spricht sich dahin aus,[2]) daß die Frage nach der Thatsächlichkeit solcher gemischten Gefühle heute noch kaum zureichend beantwortet werden könne und man sie daher gewöhnlich im Sinne einer theoretischen Vorstellung über die Natur des Gefühls zu entscheiden pflege. In der That bieten diese Dinge unserer Beobachtung außerordentlich ungünstige Bedingungen, da jedes Eingreifen der Aufmerksamkeit bei der empfindlichen und flüssigen Natur dieser Vorgänge störend wirken kann. Am geeignetsten für die Beobachtung sind wohl solche Fälle, in denen verschiedene einem direkten Reiz entsprechende Empfindungen von starker, aber einander entgegengesetzter Gefühlsbetonung gegeben sind; hier schwinden in Folge des fortdauernden Reizes wenigstens die Empfindungen während der Beobachtung nicht aus unserem Bewußtsein. Ich habe mehrfach bei einem andauernden körperlichen Schmerz, z. B. bei Zahn-

[1]) Die Landpartie oder wie Hänschen und Fränzchen die Vorsehung kennen lernten. — In den „Kinderthränen", achtzehnte Auflage S. 105.

[2]) Grundriß S. 272.

weh, auf mich geachtet und bestimmt in solcher Zeit Lust gefühlt, wie ich glaube, neben der Unlust des Schmerzes. Ebenso fühle ich, wenn ich eine größere Menge von Gefrorenem auf einmal in den Mund nehme, sicher die Lust des angenehmen Geschmackes, während mir doch gleichzeitig auch die Unlust des durch die Kälte erregten Schmerzes vorhanden zu sein scheint. Aber es ist äußerst schwer, die Schmerzempfindung und die durch sie verursachte Unlust auseinanderzuhalten, und ich würde auf den Einwurf, ich hätte neben dem Lustgefühl nur die Schmerzempfindung und nicht auch das zugehörige Unlustgefühl gehabt, dieses nicht mit voller Sicherheit abzustreiten wagen. So ist es auch bei mir keine direkte Beobachtung, die mir meine Stellung zu dieser Frage anweist, sondern ein Schluß, den ich gerade aus unserem ästhetischen Verhalten ziehe. Es ist doch wohl sicher, daß uns etwa Gretchens verzweifelter Monolog vor der Mater dolorosa einen Genuß gewährt, das heißt Lust erregt; andererseits aber nach allem früher Gesagten, daß ich die Verzweiflung Gretchens, also ihre Unlust, nacherlebe. Wenn nun die Lust und die Unlust hier zu einem neuen völlig einheitlichen Gefühl, etwa zu einer eigentümlich ernst gefärbten Lust, zusammenflößen, so würde ich eben nur dieses einheitliche Gefühl in mir erleben und hätte kein anderes zur Verfügung, um es in die Gestalt Gretchens hineinzuprojicieren; Gretchen könnte mir also auch nicht als eine Verzweifelte erscheinen, sondern nur als eine Persönlichkeit, die augenblicklich eben jene ernste Lust erlebt. Dann aber müßten mir die Töne tiefster Verzweiflung, die aus ihrem Munde kommen, unnatürlich scheinen. Völlig zu einem neuen einheitlichen Gefühl verschmelzen können also hier Lust und Unlust nicht, sondern sie müssen nebeneinander in meinem Bewußtsein bestehen.

Die vorhin skizzierten Verhältnisse kommen auch bei unserem Nacherleben in mannigfacher Weise zur Geltung. Nicht allein, daß der Dichter alle die angegebenen Komplikationen schildern kann; sie können sich auch einer einfacheren Gefühlsweise der Personen gegenüber in uns herstellen. Ich kann auch Gefühle und Handlungen nacherleben, die auf mir unsympathischen Charaktereigenschaften beruhen. In Wolzogens Roman „Die kühle Blonde" zeigt die Heldin solche mir unsympathische Eigenschaften: Kleinlichkeit, Mißtrauen u. s. w. Aber die Äußerungen dieser Eigenschaften sind für den Zusammenhang des Romans wichtig und sind an sich fein gezeichnet, und das genügt mir, mich zu einem Nacherleben zu veranlassen, so daß mir die subjektive Notwendigkeit im Verhalten der Heldin lebhaft zum Bewußtsein kommt. Dieses Nacherleben ist für mich nicht einmal mit Unlust verbunden, was wohl hauptsächlich durch meine Übung im Genießen von Dichtungen bewirkt sein dürfte; in der Feinheit der Zeichnung kommt überdies ein besonderer Lustfaktor hinzu. In anderen Fällen aber ist das Nacherleben derartiger unsympathischer Züge allerdings unlustvoll; namentlich dann, wenn ähnliche Züge in unserem eigenen wirklichen Charakter stark angelegt sind. Es sind dann einerseits günstigere Bedingungen für das Nacherleben gegeben, andererseits sind dann aber jene Züge wahrscheinlich schon in unserem wirklichen Leben Gegenstand unserer Mißbilligung gewesen und diese wacht um so eher auch dem bloßen Nacherleben gegenüber auf. Derartiges mag wohl so quälend werden, daß uns ein ästhetischer Genuß des ganzen Werkes unmöglich wird.

Lipps spricht in solchen Fällen, wo die Gefühle der Personen auf uns unsympathischen Charaktereigenschaften beruhen, davon, daß wir uns die betreffenden Gefühle „vor-

stellen."[1]) Ich habe schon im ersten Kapitel ausgeführt, daß ich mir unter dem Erinnerungsbilde eines Gefühls nichts anderes denken kann, als eine Erneuerung des Gefühls selbst; und so scheint es mir auch keine „Vorstellung" eines Gefühls zu geben, sondern nur ein Nacherleben. Vorstellen kann ich mir nur einerseits Gefühlsanlässe und andererseits Gefühlsäußerungen, den entsprechenden physiognomischen Ausdruck, die aus dem Gefühl fließenden Worte und Handlungen.

Die eben angeführten Äußerungen von Lipps stehen im Zusammenhange mit weiteren von ihm angestellten Erwägungen, die hier ausführlicher erörtert werden müssen.[2]) Lipps stellt dem Nacherleben von Zügen, die auf unsympathischer Grundlage sich entwickeln, die „sympathische Einfühlung" entgegen, die Gefühlen und Handlungen gegenüber zu stande kommt, wenn wir ihre Quelle oder Wurzel in der Persönlichkeit billigen. Zu billigen sind aber an sich alle in der allgemein menschlichen Natur begründeten Triebe, Begierden u. s. w.; alles was im Menschen ein Positives ist, was irgend eine Kraft, Regsamkeit, Lebendigkeit der Persönlichkeit in sich schließt. Alles das ist gut, ist uns sympathisch; und das Böse liegt nicht an sich in dem Wirken eines solchen Triebes, sondern darin, daß bei dem betreffenden Willensimpuls andere Motive, die auf ihn wirken müßten, infolge ihrer verhältnismäßigen

[1]) Archiv für systematische Philosophie IV S. 472; V S. 105.

[2]) Vgl. zum folgenden die in den von Lipps und Werner herausgegebenen Beiträgen zur Ästhetik erschienene Schrift „Der Streit über die Tragödie", Hamburg und Leipzig 1891; den dritten ästhetischen Literaturbericht im Archiv für systematische Philosophie Bd. IV und V; den Aufsatz über Ästhetische Einfühlung im zweiundzwanzigsten Bande der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane S. 415 ff.; und Die ethischen Grundfragen, Hamburg und Leipzig 1899.

Schwäche oder eines Irrtums nicht zur Geltung kommen. Danach sind wir nicht nur im stande, etwa in die Kraft und Energie Richards des Dritten überhaupt, sondern auch in sein Streben, sich zu fördern und zur Macht zu bringen, eine volle sympathische Einfühlung zu vollziehen. Mit jeder solchen sympathischen Einfühlung ist nun Lust verbunden: wir erleben eben etwas, das wir billigen, in voller Stärke in uns selbst, wir erleben eine Bereicherung, Steigerung, Ausweitung unserer eigenen Persönlichkeit.[1])

Für Lipps ist diese Lust der sympathischen Einfühlung oder, wie er auch sagt, der ästhetischen Sympathie die einzige, der er die Bezeichnung ästhetisch zubilligen will; ein Punkt, in dem ich ihm nach allem früher Gesagten nicht beizustimmen vermag. Und noch an etwas Anderes, das dem Literarhistoriker nahe liegt, möchte ich erinnern, nämlich daß durchaus nicht allen Lesern und auch nicht allen Literaturperioden alle in der allgemein menschlichen Natur begründeten Charaktereigenschaften wirklich sympathisch sind. Hierauf wird später noch genauer einzugehen sein.

Im übrigen scheinen mir die hier wiedergegebenen Ausführungen von Lipps äußerst wertvoll zu sein. Zwar auch für mein Nacherleben kommen die mir sympathischen Eigenschaften des fremden Charakters als selbständig lustgebend nicht immer in Betracht: wenn eine Persönlichkeit Lustgefühle erlebt auf Grund einer Eigenschaft, einer Anlage, die ich selbst

[1]) Lipps faßt den Begriff des Ethischen weiter, als man es meistens zu thun pflegt. Unsere Fähigkeit z. B., uns an der Natur zu freuen, werden wohl die meisten als eine ethisch indifferente Eigenschaft bezeichnen; für Lipps ist auch sie etwas „Gutes" denn sie ist etwas Positives im Menschen. Diesen Sprachgebrauch muß man sich bei der Lektüre der ästhetischen Schriften von Lipps stets gegenwärtig halten.

in meinem gewöhnlichen Leben ohne Konflikt ungefähr in gleichem Maße bethätige, so werde ich, wenigstens wenn nicht das Vorhandensein jener Eigenschaft in der Persönlichkeit durch irgend einen Kontrast besonders hervorgehoben ist, ihr einfach die Lustgefühle nacherleben, aus dem Vorhandensein jener Eigenschaft aber nicht noch eine besondere Lust schöpfen.[1]) Aber weiter als beim wirklichen Erleben erstreckt sich beim Nacherleben die Bedeutung der Charaktereigenschaften als selbständiger Lustquellen allerdings. Eine Mutter, die wir echt und wahr um ihr Kind trauern sehen, kann uns entzücken, weil sich in ihrem Schmerze ihre Mutterliebe so rührend offenbart; sie selbst aber wird sich in solchen Momenten durch das Vorhandensein der Mutterliebe in ihr nicht beglückt fühlen. Das liegt zum Teil wohl daran, daß ihr die eigene Mutterliebe etwas zu Selbstverständliches ist; zum Teil aber auch daran, daß sie zu sehr hingenommen ist von der Situation, in der sie augenblicklich steht, von dem Gedanken an ihren Verlust. In dieser Beziehung tritt also wieder der Unterschied hervor zwischen unserem Erleben uns selbst betreffender Situationen und unserem Nacherleben fremder Situationen: die durch nacherlebte Situationen in uns erzeugten Gefühle nehmen uns nicht so völlig in Anspruch, sie lassen in uns eher Raum zur Entfaltung jener Gefühle, die sich aus dem Nacherleben der fremden Charaktereigenschaft als solcher ergeben.

Das gilt von allem Nacherleben, auch wenn es sich um

[1]) Was uns Menschliches außerhalb unserer selbst begegnet und unserem Miterleben sich darbietet, übt auf uns die höchste Wirkung — nicht dann, wenn es auch schon in unserem eigenen sich selbst überlassenen Wesen jederzeit frei sich auswirken kann und auswirkt, sondern wenn es in uns ist als zurückgehaltener Drang, als unerfülltes Bedürfnis, das jetzt im Miterleben des Fremden frei wird und zur Erfüllung gelangt. Lipps, Die ethischen Grundfragen S. 207.

wirkliche Menschen handelt. Je ferner uns nun solche im Leben stehen, desto günstiger liegen die Bedingungen für eine ästhetische Wirkung ihrer leidenden Persönlichkeit auf uns, und am günstigsten liegen sie bei Gestalten einer Dichtung. Wenn es sich um Menschen handelt, die zu unserem engeren Verkehrskreise gehören, so entstehen leicht störende Unlustgefühle egoistischer Art in uns; wir fühlen uns von dem Unglück der Freunde mitbetroffen, Feste auf die wir uns gefreut haben, sind zerrissen u. s. w. Daß wir Menschen bei dem Unglück uns Nahestehender für solche egoistische Gefühle Raum in uns haben, ist wenig sympathisch, oder doch wohl bei vielen eine Thatsache. Handelt es sich um leidende Menschen, die uns persönlich ferner stehen oder um Gestalten der Dichtung, so entwickeln sich solche egoistische Unlustgefühle in uns nicht. Weiter: Leidende Menschen der Wirklichkeit, besonders wenn sie sich im Bereich unserer Sinne befinden und uns vielleicht noch persönlich nahestehen, erregen uns den Trieb, ihnen zu helfen, und unsere Unfähigkeit hiezu kommt uns als ein neues Unlustmoment zum Bewußtsein. Auch dieses Unlustmoment ist wenigstens viel geringer, wenn die Leidenden sich nicht im Bereich unserer Sinne befinden und uns innerlich ferne stehen, und wenn es sich um Gestalten der Dichtung handelt, so fällt dieser Trieb, handelnd einzugreifen, mit allem was daran hängt fort, wie im dritten Abschnitt des zweiten Kapitels ausgeführt wurde. Und endlich hat es der Dichter in der Hand, durch seine Darstellung uns den Wert eines Charakters in einer Reinheit und Konzentration zu enthüllen, in der ihn uns das wirkliche Leben kaum jemals zeigt.

Die Lust oder Unlust, die wir an den Eigenschaften einer Person haben, bleiben uns, wie schon gesagt, getrennt von den Gefühlen, die wir der Person zuschreiben: diese Lust und Un-

luſt ſind Reaktionsgefühle, wie wir ſie ſonſt auch in verſchiedener Färbung Perſonen gegenüber, denen wir uns nicht ſubſtituieren, oder Objekten gegenüber haben können. Es ſei ausdrücklich darauf hingewieſen, daß auch das ganze Weltbild, das der Dichter vor uns hinſtellt, uns Reaktionsgefühle erregen kann; die Darſtellung eines ſtreng kauſal geregelten Wirklichkeitszuſammenhanges z. B. hat nicht nur eine Wirkung nach den oben angeführten Prinzipien, ſondern ſie hat auch eine inhaltliche Wirkung: der Gedanke, in ſolch einem ſtreng geregelten Zuſammenhange zu leben, kann etwas Tröſtliches, Beruhigendes haben — er kann aber auch unter Umſtänden mit Unluſt verbunden ſein.

Reaktionsgefühle können, wie ſchon oben bemerkt, ſofort in eine Subſtitution eingehen; ſie können aber auch beſtehen, ohne daß ſich in der Dichtung gerade eine Perſönlichkeit findet, der wir ſie zuſchreiben könnten. Sie können auch vorhanden ſein, während wir einer Perſon, der wir uns ſubſtituieren, andere von ihnen doch getrennt bleibende Gefühle nacherleben. Wenn im dritten Akt von Wallenſteins Tod der Held den Buttler umarmt mit den Worten: Komm an mein Herz, Du alter Kriegsgefährte, ſo lebe ich Wallenſtein ſein augenblickliches Anlehnungsbedürfnis nach, aber gleichzeitig fühle ich auch einen Abſcheu gegen Buttler, von dem ich weiß, daß er zu Wallenſteins Ermordung entſchloſſen iſt. Und ähnlich iſt es, wenn der Held kühnen Mutes zum Siege zu eilen meint, während wir bereits wiſſen, daß er nur mit jedem Schritte dem Verderben näher kommt.

Schon erregte Reaktionsgefühle können noch nachträglich Platz in einer Subſtitution finden, wenn der Dichter eine ſeiner Perſonen zu ihrem Sprachrohr macht. Wenn im fünften Akt von Ibſens Volksfeind der Held endlich die Herren Thomſen

und Haustad durchschaut und seinem Zorne gegen sie freien Lauf läßt, so leben wir ganz in ihm und in seinem Zorne entlädt sich auch die Entrüstung, die sich während des ganzen Stückes gegen die Genannten in uns angesammelt hat.

Alle Gefühle, die eine Dichtung in uns erregt, können mehr oder weniger genau übereinstimmen mit den Gefühlen, die den Dichter erfüllten, als er sie schuf, und es wird für die Wirkung der Dichtung der günstigste Fall sein, wenn hier eine möglichst vollständige Übereinstimmung vorhanden ist, da wir nur in diesem Falle die Dichtung, sofern sie überhaupt aus einer einheitlichen Stimmung geboren wurde, auch als eine Stimmungseinheit zu genießen vermögen. Wir können nun auch hier wie bei dem einzelnen Charakter über den ersten instinktiven Eindruck hinausgehen und uns mit Bewußtsein bemühen, uns auf den Standpunkt des Dichters zu stellen und die Dinge in dem Lichte zu sehen, in dem er sie gesehen hat. Aber während wir bei dem einzelnen Charakter uns oft genug mit dem bloßen Verständnis begnügen, auf eine Diskussion der von ihm vertretenen Ansichten aber, da es ja nur die Ansichten einer Phantasiefigur sind, verzichten, bleibt uns der Dichter, wenigstens wenn wir seine Ansichten nicht einfach als die einer uns fremden und uns nichts angehenden Kultur auffassen, immer ein Mann, der auf gleichem Boden mit uns selbst steht und neben uns zur Öffentlichkeit spricht; und wir werden daher stets das Bedürfnis haben, uns mit ihm über seinen Standpunkt auch auseinanderzusetzen. Es wird also hier keine sich auch im unbefangenen Genuß geltendmachende Übung des bloßen Hinnehmens entstehen, wie sie nach dem oben Gesagten für den einzelnen Charakter zustande kommt, sondern auch bei dem geübten Leser kommt während des unbefangenen Genusses dem Dichter gegenüber viel mehr das natür-

liche Verhältnis von Mann zu Mann zur Geltung. Der Dichter kann unsere Individualität für den Augenblick unterjochen, aber sofern ihm das nicht gelingt, werden unsere von den seinen abweichenden Ansichten und Reaktionsgefühle während des Genusses sich geltend machen.

4. Einige allgemeine Bedingungen und Gesetze der Gefühlswirkung.

„Es gibt vieles, was uns gleichgültig läßt, indem es doch seiner und unserer Natur nach wohl geeignet wäre, Gefallen oder Mißfallen zu wecken, andermal auch wirklich weckt. Das hängt allgemein gesprochen daran, daß sei es die Stärke der objektiven Einwirkung oder der Grad unserer Empfänglichkeit oder unserer Aufmerksamkeit darauf nicht die sogenannte Schwelle übersteigt, das heißt den Grad, von dem an die Einwirkung erst für unser Bewußtsein spürbar wird." Mit diesen Worten führt Fechner seinen Begriff der ästhetischen Schwelle ein.[1]) Er bezieht ihn, wie alle seine Prinzipe, nur auf Lust und Unlust, wir können ihn aber ohne weiteres auf alle Gefühlsqualitäten anwenden.

In dem citierten Satze sind drei Faktoren genannt, von denen es in jedem Falle abhängt, ob die ästhetische Schwelle überstiegen wird oder nicht. Der erste ist die Stärke des objektiven Eindrucks. In der oben angeführten slavischen Fassung des Lenorenmotivs ist die Wirkungstendenz noch der Seite des Gruseligen hin sehr stark, in anderen ist sie es weniger; ein gewisser freilich nicht näher zu bestimmender Grad muß überschritten werden, wenn ein entsprechendes Gefühl entstehen soll. Es mag ausdrücklich betont werden, daß die Schwelle der Gefühlswirkung nicht mit der Schwelle für das Bewußt-

[1]) Vorschule erster Band S. 49.

werden von Vorstellungen zusammenfällt. Eine vollbewußte Vorstellung kann uns sehr gleichgültig lassen, und andererseits: eine Umgebung, eine Situation, in der wir uns in Wirklichkeit befinden, muß uns freilich bewußt werden, wenn sie auf unser Gefühl wirken soll, sie würde ja sonst überhaupt nicht für uns vorhanden sein; aber Residuen früher dagewesener Empfindungen oder Vorstellungen in ihren Zusammenhängen können, wie aus früheren Erörterungen dieses Buchs mit genügender Klarheit hervorgeht, auf unser Gefühl auch wirken, wenn sie nur assoziativ erregt aber noch nicht wieder zu bewußten Vorstellungen geworden sind.

Die Schwelle wird aber nicht nur durch den einen bis jetzt betrachteten Faktor, die Stärke des Eindrucks, bestimmt. Als zweiter kommt hinzu das Maß unserer Empfänglichkeit, und zwar der direkten in einem bestimmten Augenblick vorhandenen Empfänglichkeit für den Eindruck, abgesehen von der Menge der in uns bereit liegenden als assoziative Faktoren wirkenden Erfahrungen. Diese Empfänglichkeit ist schon bei demselben Individuum nicht immer gleich groß: wir können gegen einen Reiz abgestumpft werden, d. h. unsere Empfänglichkeit für seine Gefühlswirkung kann geringer werden, und abgesehen davon ist unsere Empfänglichkeit überhaupt jedenfalls verschieden je nachdem wir geistig frisch oder abgespannt sind. Aber auch die einzelnen Individuen unterscheiden sich hier von einander, nicht nur dadurch, daß der eine überhaupt empfänglicher ist für die Reize der Poesie, als der andere, sondern auch dadurch, daß der eine für diesen, der andere für jenen Gefühlsanlaß eine höhere oder geringere Empfänglichkeit besitzt. Ein solcher Unterschied besteht auch zwischen ganzen Litteraturperioden: wenn die Poetiken aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts den Dichtern empfehlen, sich

lauter ungemeine Helden und Heldinnen, lauter unmenschliche Tyrannen und verdammliche Bösewichter herauszusuchen, wenn wir sehen, wie vorher die Wanderbühne mit den stärksten Effekten arbeitet und zu den Lieblingsmotiven der Robinsonaden die möglichst drastische Schilderung einer türkischen Gefangenschaft gehört, so liegt die Vermutung nahe, daß bei dem maßgebenden Bestandteil des damaligen Publikums die Empfänglichkeit für inhaltliche Wirkungen eine geringe war. Für Gefühle dagegen, die aus dem Verhältnis der Vorstellungen zu einander und aus dem Erkennen fließen, scheint sie wenigstens bei manchen größer gewesen zu sein.

Als dritten Faktor nennt Fechner die Aufmerksamkeit. Ihre Bedeutung für das Gefühl kann man zunächst an der willkürlichen Aufmerksamkeit beobachten: richten wir sie auf einen Inhalt, etwa eine Farbenempfindung, so tritt der damit verbundene Gefühlston hervor, während er vorher vielleicht unmerklich war. In der Aufmerksamkeit konzentriert sich das Bewußtsein auf den einen Eindruck und alle anderen werden zurückgedrängt, sodaß sie die Wirkung des einen nicht stören. Über das Verhältnis der unwillkürlichen Aufmerksamkeit zum Gefühl, speziell zu Lust und Unlust und zur Spannung, ist oben S. 91 ff. gesprochen worden. Wir lernten dort eine Abhängigkeit der unwillkürlichen Aufmerksamkeit entweder von der Gefühlsbetonung selbst oder von den auch ihr zu Grunde liegenden Verhältnissen kennen. Aber wenn auch die Gefühlsbetonung zunächst die unwillkürliche Aufmerksamkeit einem Eindruck gewinnt, so kann diese dann doch noch in der eben für die willkürliche Aufmerksamkeit beschriebenen Weise wirken: auch hier werden die anderen Vorstellungen zurückgedrängt und der eine schon herrschende Gefühlston tritt nun in voller Reinheit und ungestört hervor.

Unsere ästhetische Schwelle ist oft beim Beginn eines ästhetischen Genusses verhältnismäßig hoch. Wir bringen zerstreuende Gedanken aus unserem gewöhnlichen Leben in die Lektüre oder vor die Bühne mit, die mit den Eindrücken der Dichtung konkurrieren und diese zunächst oft nicht zu Worte kommen lassen trotz der Unterstützung, die unser Wille, die Aufmerksamkeit auf sie zu konzentrieren, ihnen zu teil werden läßt. Aus diesem Grunde thut der Dichter gut, wie schon eine alte Regel einschärft, die ersten Töne seiner Dichtung etwas stark anzuschlagen. Sind die störenden Vorstellungen erst einmal verdrängt, so kehren sie unter gewöhnlichen Umständen nicht so leicht zurück, auch wenn die Stärke der ästhetischen Eindrücke nun etwas geringer, der Gang der Dichtung ruhiger wird.

Fechner hat hervorgehoben, daß jeder Reiz einer gewissen Zeit bedarf, um seine volle Wirksamkeit zu entfalten; zwar in vielen Fällen sei diese Zeit eine unmerklich kurze, aber namentlich feinere und höhere Eindrücke üben nicht gleich bei der ersten Begegnung oder in den ersten Momenten ihre volle Wirkung, falls ihnen nicht etwa eine bereits in uns vorhandene Übung zur Auffassung solcher Eindrücke entgegenkomme.[1]) — Wo die Wirkung bedingt ist durch vom Dichter nicht direkt angegebene gegenseitige Beziehungen von Vorstellungen, die vielleicht nicht einmal nahe bei einander stehen, werden solche Beziehungen sich oft nicht gleich in der nötigen Stärke in uns herstellen und wird die Wirkung zunächst ausbleiben; ebenso werden jene weiteren Bestandteile des assoziativen Faktors, die durch Ähnlichkeit herangezogen werden, sich oft nicht gleich in dem unter den individuellen Bedingungen höchstmöglichen Um-

[1]) Prinzip der Summierung und Übung, Vorschule zweiter Band S. 240 f.

fange einstellen. Man darf auch wohl annehmen, daß beim Beginn eines neuen Zusammenhanges, auch wenn aus dem zuletzt dagewesenen keine konkurrierenden Bedeutungsdispositionen mehr in Erregung sind, doch die nun von den Worten geweckten Bedeutungsdispositionen zunächst nicht bis zu dem Maße der Erregung und damit der Gefühlswirkung gelangen, das sie erreichen, wenn erst eine Reihe von Gliedern des Zusammenhanges gegeben sind und die Dispositionen sich gegenseitig unterstützen. Es kommt aber außerdem noch ein anderes Moment in Betracht, das oft während der ersten Kenntnisnahme bestimmte im Kunstwerk angelegte Wirkungen nicht zur Geltung kommen läßt, und das ist die starke psychische Inanspruchnahme, die wir gerade nach anderer Seite hin vom Kunstwerk erfahren. Wir haben oben gesehen, daß unsere Aufmerksamkeit in erster Linie den Worten des Dichters gehören muß. Aber die Worte sind in doppeltem Sinne wichtig: sie sind einmal mehr oder weniger wohlklingende akustische Vorstellungen und ziehen als solche durch Klang und Rhythmus assoziative Faktoren an, und sie sind zweitens die Träger der Bedeutungen. Der ästhetisch günstigste Fall ist der, daß wir die Worte gleichzeitig nach beiden Richtungen hin auffassen; aber dieser günstigste Fall ist nicht immer verwirklicht. Es ist bekannt, daß im gesungenen Liede oft das Interesse für das Akustische stark überwiegt und sinnentstellende Textverderbnisse eintreten können, ohne den Sänger zu stören.[1]) Andererseits kann uns auch der Inhalt so fesseln, daß der bloße Klang weniger beachtet wird, und zwar können wir das auch in solchen Fällen beobachten, wo der Inhalt im Zustande bloßer erregter Dispositionen verbleibt. Die akustische Qualität der

[1]) Groos Spiele der Menschen S. 25.

Worte wird namentlich beim Lesen leicht zurücktreten, da ja hier schon die optischen Wortbilder assoziative Beziehungen zu Inhaltsdispositionen haben und die akustischen Wortvorstellungen oft nur leise mitklingen. Aber auch beim Hören kann der Klang als solcher unter Umständen unbeachtet bleiben, und dieser Fall ist gemeint, wenn Werther schreibt: .. wie ich in den herrlichen Sinn ihrer Rede ganz versunken oft die Worte nicht hörte, mit denen sie sich ausdrückte; — davon hast du eine Vorstellung, weil du mich kennst.[1]) Um auch ein Beispiel für Klangbeziehungen anzuführen, erwähne ich den Vokalwechsel in den alliterierenden Silben der beiden Verse:

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?

Ich fühle den Wohllaut dieses Vokalwechsels jetzt bei jeder Lektüre des Gedichtes; ich habe nicht in der Erinnerung, ob ich ihn immer gefühlt habe, aber mancher wird jedenfalls das Gedicht gelesen haben, ohne ihn zu fühlen. Wieweit nun in einem solchen Falle die Ablenkung durch andere Seiten des Kunstwerks für das Übersehen verantwortlich ist, läßt sich natürlich nicht angeben; eine mögliche Ursache für ein solches Übersehen ist sie jedenfalls immer. Es brauchen sich dabei nicht Klang und Inhalt konkurrierend gegenüberzustehen, sondern auch innerhalb jeder dieser Gruppen kann eine Wirkung uns so stark absorbieren, daß eine andere Wirkung derselben Gruppe daneben zunächst nicht zur Geltung kommt.[2])

[1]) Weimarer Ausgabe Bd. 19 S. 30.

[2]) Wenn die ganz kurzen Szenen etwa bei Lenz ohne Wirkung an uns vorübergehen, so würde ja zur Erklärung dieser Thatsache das eben erörterte Prinzip in Betracht kommen können: diese Szenen huschen zu schnell vorüber als daß in uns ein Miterleben mit den Helden der betreffenden Situationen entstände. Aber es kommt noch etwas Anderes dazu: die Situationen sind mit so flüchtigen einzelnen Strichen

Für den Fall nun, daß mehrere Gefühlsanläſſe gleichzeitig eine übereinſtimmende Wirkung ausüben, hat Fechner ein Prinzip der äſthetiſchen Hilfe oder Steigerung aufgeſtellt, das er folgendermaßen formuliert:[1]) Aus dem widerſpruchsloſen Zuſammentreffen von Luſtbedingungen, die für ſich wenig leiſten, geht ein größeres, oft viel größeres Luſtreſultat hervor, als dem Luſtwert der einzelnen Bedingungen für ſich entſpricht, ein größeres, als daß es als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden könnte; ja es kann ſelbſt durch ein Zuſammentreffen dieſer Art ein poſitives Luſtergebnis erzielt, die Schwelle der Luſt überſtiegen werden, wo die einzelnen Faktoren zu ſchwach dazu ſind; nur daß ſie vergleichsweiſe mit anderen einen Vorteil der Wohlgefälligkeit ſpürbar werden laſſen müſſen.

Es gibt Erfahrungen, die mir eindeutig für die Richtigkeit dieſes Prinzips zu ſprechen ſcheinen: es iſt eine bekannte Thatſache, daß, wenn wir uns bereits in fröhlicher Stimmung befinden, auch geringe Anläſſe hinreichen, die Fröhlichkeit unverhältnismäßig zu ſteigern, bis endlich Abſtumpfung, allgemeine Ermattung eintritt. Wir werden annehmen müſſen, daß jeder Luſtfaktor, der für ſich wirkt, einen beſtimmten Teil ſeiner Kraft verbrauchen muß, um eine ebenmerkliche Wirkung zu erzeugen und nur mit dem Überſchuß dieſe Wirkung über die Schwelle des Ebenmerklichen weiter hinaus ſteigern kann, daß aber, wenn mehrere Faktoren zuſammenwirken, nur von allen zuſammen jener Teil von Kraft zur Erreichung der eben-

angedeutet, daß dieſe Andeutuug an ſich ſehr wenig die Fähigkeit haben, unſer Nacherleben zu wecken. Man vergleiche z. B. die vierte Szene des vierten Aktes in den „Soldaten“; man muß ſich die Situation geradezu erſt ſelbſtändig ausmalen, um ihre Wirkung zu verſpüren.

[1]) Vorſchule erſter Band S. 51.

merklichen Wirkung verbraucht wird und also zur weiteren Steigerung ein verhältnismäßig größerer Teil von der lusterzeugenden Kraft jedes Faktors übrig bleibt, oder, bei successivem Einwirken, nur von dem ersten wirkenden Faktor jener Kraftteil zur Erreichung der ebenmerklichen Wirkung verbraucht wird, während die Kraft aller anderen ohne Abzug einer Steigerung zugute kommt. Das Prinzip gilt aber wieder nicht nur für Lust und Unlust, sondern auch für andere und speziellere Gefühlsqualitäten. Wenn Fechner das Beispiel anführt, daß auch der Inhalt des schönsten Gedichtes, in prosaischer Form erzählt, keinen oder fast keinen Reiz für uns hat, während doch andererseits der bloße Rhythmus und Reim, etwa an einer Dichtung in fremder Sprache genossen, uns nur wenig Lust erregen, daß aber jener Inhalt und der Rhythmus und Reim zusammen eine starke Lustwirkung ausüben, so ist zu diesem Beispiel zu bemerken, daß uns keineswegs jede an sich wohlklingende Form in Verbindung mit einem uns gefallenden Inhalt vermehrte Lust gibt. Die feierlichen Klänge der Psalmen sind uns in Prosa gewiß lieber, als in leichthüpfenden Reimversen; nur wenn wir sie in zur Stimmung des Inhalts passenden Versen lesen könnten, würden wir diese Form der prosaischen vorziehen. Aus solchen Erfahrungen läßt sich schließen, daß die Hilfe oder Steigerung zunächst der speziellen Stimmung der Darstellung zugute kommt, und damit freilich auch der in dieser Stimmung enthaltenen oder von ihr ausgelösten Lust. Mit der Übereinstimmung von Inhalt und Form kommt dann noch ein besonderes Moment dazu, das uns nach dem Prinzip von der einheitlichen Zusammenfassung des Mannigfaltigen Lust geben kann.

Das Prinzip der ökonomischen Verwendung der Mittel oder des kleinsten Kraftmaßes läßt sich nach Fechner aus

doppeltem Gesichtspunkte fassen;[1]) davon kommt aber der eine für den Zustand der ästhetischen Anschauung nicht in dem Sinne in Betracht, in dem das Prinzip eigentlich gemeint ist. Fechner führt nämlich aus, daß es uns selbst zusage, mit möglichst geringem Kraftaufwand viel zu leisten, und daß es uns deshalb assoziativ gefallen müsse, uns gegenüber mit geringem Kraftaufwande viel geleistet zu sehen.[2]) Aus diesem Gesichtspunkt wird uns im Zustande der ästhetischen Anschauung eine Person der Dichtung gefallen, die zu einem von ihr erstrebten Zweck möglichst einfache und wirksame Mittel anwendet; indessen das Prinzip, wie es bei Fechner ausgesprochen ist, soll sich nicht auf diesen Fall beziehen, sondern auf das Verhältnis der vom Dichter angewandten Mittel zu der von ihm beabsichtigten Wirkung. Solange ich mich aber im Zustande der ästhetischen Anschauung befinde, weiß ich von einem solchen Verhältnis nichts, sondern dieses tritt mir erst entgegen, wenn ich als Kritiker über das Werk reflektiere.

Aber Fechner deutet, freilich sehr aphoristisch, noch einen zweiten Gesichtspunkt an. Auch an und für sich, ohne daß wir an die Person des Dichters denken, sind Darstellungen, die mit möglichst wenigen einfachen Mitteln den künstlerischen Zweck erreichen, im Vorteil vor anderen. Es kann etwa eine Stimmung in verhältnismäßig wenig Worten gegeben werden, sodaß sie uns doch ganz klar anspricht, und es können zum Ausdruck derselben Stimmung an einer anderen Stelle viel mehr Worte gebraucht werden: dann wird unsere psychische

[1]) Vorschule zweiter Band S. 263 ff.

[2]) Nebenbei bemerkt fließt unsere Lust in einem solchen Falle nicht aus dem Bewußtsein, Mühe erspart zu haben, sondern aus dem sich stärker geltend machenden Bewußtsein unserer Überlegenheit über das mit so wenig Kraftanstrengung überwältigte Objekt u. s. w.

Kraft im letztgenannten Falle viel mehr durch die Aufgabe des bloßen Wortverständnisses in Anspruch genommen und es bleibt für die Ausbildung der Stimmung selbst weniger übrig, die Stimmung ist matt gegenüber der durch die konzentriertere Darstellung erregten. Das Gesagte gilt aber nur für den Fall, daß in der wortreicheren Darstellung nicht auch verhältnismäßig mehr gleichkräftige Antriebe für uns enthalten sind, die betreffende Stimmung auszubilden; sind sie da, so hält der Dichter uns durch die längere Darstellung auch länger bei der Stimmung fest, wobei denn freilich bei zu langer Dauer die Stimmung durch die eintretende Abstumpfung leiden kann.

Das Prinzip der Abstumpfung lautet bei Fechner:[1]) Fährt der Reiz nach Eintritt der vollen Stärke seiner Wirkung fort, in derselben oder einer ähnlichen Art einzuwirken oder sich zu wiederholen, und hat sich nicht etwa durch eine längere Zwischenzeit die ursprüngliche Empfänglichkeit wiederhergestellt, so mindert sich der Eindruck, was man als Sache einer Abstumpfung der Empfänglichkeit bezeichnet, die um so eher und stärker eintritt, je andauernder und öfter und in je größerer Stärke der Eindruck erfolgt ist. Fechner führt noch weiter aus, daß schließlich Übersättigung eintritt und dann ein weiteres Einwirken des Lustreizes uns direkt Unlust erregt. Unlustreize unterliegen der Abstumpfung in geringerem Grade als Lustreize, und ein Umschlagen von Unlustreizen in Lustreize kann bei vielen Unlustreizen überhaupt nicht und bei anderen nur durch allmählige Gewöhnung erreicht werden: so bei manchen Geschmacksreizen, der Bitterkeit des Bieres u. s. w. — Fälle, wo derselbe Reiz sich abstumpft, uns keine Lust mehr erweckt, uns nicht mehr in Erregung versetzt u. s. w.

[1]) Vorschule zweiter Band S. 241.

sind so bekannt, daß besondere Beispiele hierfür nicht angeführt zu werden brauchen; aber mit Recht bemerkt Fechner, daß die Abstumpfung auch eintritt, wenn der Reiz in nur ähnlicher Weise fortwirkt oder sich häufiger wiederholt, und hier mag zur Erläuterung darauf hingewiesen werden, daß z. B. einzelne Wortspiele im Lustspieldialog uns gefallen können, daß aber eine Überfüllung des Dialogs mit ihnen uns lästig wird, obgleich doch hier in jedem Falle der spezielle Reiz ein anderer ist.

Den zuletzt hervorgehobenen Gedanken Fechners findet man bisweilen stark verallgemeinert: man begegnet der Annahme, es könne sich eine Abstumpfung einstellen gegen alle Reize, die nur in dem einen Punkte einander ähnlich seien, daß sie die Tendenz hätten, Lust zu erregen, so daß dann jeder neueintretende Reiz dieser Art uns gleichgültig ließe oder gar uns Unlust erregte. Werner hat aus dieser Annahme erklärlich machen wollen, daß wir unter Umständen auch Sehnsucht nach dem „Schmerzlichen" als nach einer Abwechselung haben könnten und daß dann das wirklich eintretende Schmerzliche uns Lust gewährte.[1]) Allein wenn wir mit Lust gleich-

[1]) Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. XV S. 278. Werner führt auch spezielle Beobachtungen an, die beweisen sollen, daß wir uns unter Umständen nach Unlust sehnen; allein diese Beobachtungen sind wohl anders zu interpretieren. Wenn wir uns nur schwer enthalten können, eine schmerzende Stelle unseres Körpers zu berühren, obgleich wir wissen, daß wir durch die Berührung den Schmerz vergrößern, so liegt das wohl zunächt daran, daß wir uns immer wieder überzeugen möchten, ob es denn wirklich gar so schlimm sei; ich kann denselben Trieb bei mir gegenüber einem Flecken in meiner Kleidung oder einer schadhaften Stelle an einem Einrichtungsstück meines Zimmers beobachten. Dazu kommt vielleicht die Freude an dem Erproben unserer Widerstandskraft und am Ursachesein. — Im übrigen habe ich selbst oben ausgeführt, daß gewisse unlustweckende Reize uns

viel welcher Entstehung völlig übersättigt wären, so könnte ja auch die Lust, die auf dem Umwege über die Unlust entstände, wieder nur diese Übersättigung vermehren, das heißt, sie müßte auch wieder in Unlust umschlagen. Zur Erklärung unserer Freude am Tragischen u. s. w. wäre der Gedanke auch abgesehen von dieser Schwierigkeit unbrauchbar; denn schwerlich sind wir jedesmal, wenn wir zu einer Tragödie ins Theater gehen, gerade so mit Lust gesättigt, daß uns als Abwechselung nur das Schmerzliche übrigbliebe. Es ist mir aber überhaupt keine Thatsache bekannt, aus der sich eine solche umfassende Abstumpfung gegen alle Lustreize erschließen ließe. Auch der von Werner citierte Vers: Nichts ist schwerer zu ertragen Als eine Reihe von schönen Tagen, braucht nicht so verstanden werden, als ob er eine solche umfassende Abstumpfung aussprächе: mit den schönen Tagen sind wohl solche eines mühelosen rein rezeptiven Genusses gemeint und eines solchen Genusses mag man wohl überdrüssig werden und sich hinaussehnen nach der Freude an einer eigenen Leistung, nach der Lust eines vielleicht schweren aber doch siegreichen Kampfes oder dergleichen, immer aber doch nach einer andersartigen Lust. Eine Übersättigung mit Lust überhaupt, mit Lust gleichviel welcher Herkunft, scheint mir völlig ausgeschlossen zu sein und eine Abstumpfung gegen alle Lustreize wird nur entstehen können bei einer allgemeinen Ermüdung, die dann aber auch gleichzeitig eine Abstumpfung gegen Unlustreize bewirkt, wenn auch starke Unlustreize körperlicher Art ihre Wirkung hier lange behalten. Daß wir für unseren ästhetischen Genuß im Theater

doch willkommen sind, aber sie sind es eben als unser Lebensgefühl erhöhende Reize; daß sie nebenher Unlust erwecken, ist für diese Wirkung gleichgültig, ist ein zufälliges Zusammentreffen.

mit dieser allgemeinen Ermüdung zu rechnen haben, hat Gustav Freytag betont.[1])

Im übrigen darf die Bedeutung der Abstumpfung und Übersättigung nicht überschätzt werden; in manchen Fällen, wo wir ihre Wirkung zu sehen glauben könnten, erkennen wir doch bei näherer Betrachtung noch andere Gründe einer Unlustwirkung. Es wirkt gewiß unangenehm, wenn der Dichter seine Motive mit unwesentlichen Änderungen wiederholt; aber die Erfahrung lehrt uns auch, daß wir sehr wohl dieselbe Scene eines Dramas oder Romans, wenn sie an sich gut ist, zweimal hintereinander lesen können, ohne daß eine solche Unlust eintritt, und namentlich wer einen Zeitungsroman verfolgt, wo die Spannung sich notgedrungen bis zur nächsten Fortsetzung gedulden muß, wird Gelegenheit gehabt haben, das zu erproben. Ja, nach dem vorhin erwähnten Prinzip der Summierung tritt die volle Wirkung oft erst beim zweiten oder dritten Lesen ein. Wenn uns also eine vom Dichter gebotene Wiederholung sofort Unlust bereitet, so kann das nicht einfach durch das Prinzip der Abstumpfung und Übersättigung erklärt werden, sondern es wirkt hier ein ähnlicher Nebengedanke, wie bei der Entstehung der oben auf Seite 151 erwähnten Unlust; wir stehen als die Aufnehmenden dem Dichter als dem Gebenden gegenüber und fühlen uns benachteiligt, wenn er sich dieser Rolle dadurch zu entziehen scheint, daß er immer wieder dasselbe gibt. Die Unlust tritt denn auch nicht nur ein, wenn der Dichter in demselben Werke ein Motiv wiederholt, sondern auch, wenn wir nach längerer zur Herstellung unserer Empfänglichkeit jedenfalls vollständig ausreichenden Pause eine sehr ähnliche Scene in einem anderen

[1]) Technik des Dramas, dritte Auflage S. 181.

seiner Werke finden. Die Ansprüche, die in dieser Beziehung an den Dichter gestellt werden, sind aber sehr verschieden: der Refrain, die immer wiederkehrenden formelhaften Kampfschilderungen des altdeutschen Epos und ähnliches sind hierfür belehrend.

Ein wichtiges Mittel, um eine Wirkung zu steigern, ist der Kontrast. Eine gründliche erklärende Behandlung der Kontrasterscheinungen bietet Schwierigkeiten, um so mehr, als es sich auch hier wieder um eine psychologische Streitfrage handelt.[1]) Es wird für unseren Zweck genügen, die verschiedenen Thatsachen in mehr empirischer Weise aufzuführen. Auf einfache Farben-, Formen- und Größenkontraste brauchen wir dabei nicht einzugehen, sondern können uns sofort den Kontrasten zwischen komplizierteren Inhalten zuwenden.

So können kontrastieren zwei Zustände oder Schicksale von Menschen: der arme Lazarus und der reiche Mann stehen einander gegenüber und ebenso in der bekannten Fassung des Volksschauspiels der der Hölle verfallene Faust und Hanswurst, an dem die Verführungskunst des Teufels gescheitert ist. Oft ist es derselbe Mensch, der Glück und Elend durchzukosten hat: König Lear wird zum wahnsinnigen Bettler, der stolze Held Gothland bei Grabbe wird, von Berdoa überwältigt, als Brudermörder neben den vorher von Gothland selbst verurteilten Schwestermörder Tocke gefesselt.[2]) Häufig sehen wir schon ein kommendes Unheil voraus, wenn der Held noch im vollen Glücke dahinwandelt. Ferner kontrastieren die Charaktere

[1]) Vgl. Wirth, Vorstellungs- und Gefühlskontrast, im achtzehnten Bande der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane.

[2]) Der Einfall ist entschieden genial. Leider verstößt Grabbe gegen das Prinzip von der ökonomischen Verwendung der Mittel und

selbst; Faust und Wagner, Sappho und Melitta u. s. w.; oft tritt ein einzelner aus einer kontrastierenden Masse heraus wie der unschuldige Oliver Twist aus der verdorbenen Gesellschaft des Juden Fagin. Oder innerhalb eines Charakters hebt sich eine Eigenschaft kontrastierend aus den übrigen heraus; in einem scheinbar durchaus verwahrlosten Menschen macht sich etwa bei irgend einer Gelegenheit ein Zug von Liebe, von Aufopferungsfähigkeit u. s. w. geltend, wie das öfters Bret Harte in seinen kalifornischen Erzählungen schildert. Die Bestimmung eines Gegenstandes und seine faktische Verwendung ist kontrastiert in der bekannten Redensart: die Perlen vor die Säue werfen; wobei zu bemerken ist, daß die Kontrastwirkung sich von dem einen, nicht ausgesprochenen Gliede, der Bestimmung des Gegenstandes, überträgt auf jene Eigenschaften, welche diese Bestimmung bedingen, so daß wir einen direkten Kontrast zwischen dem Werte der Perlen und ihrer falschen Verwendung verspüren. Indem uns nun auch ein gewisses gerechtes Verhältnis zwischen dem Werte eines Menschen und seinem Schicksal als Norm vorschwebt, können wir auch hier Kontraste verspüren, wenn der Gute leidet, der Böse triumphiert; Schiller hat zwei solche Kontraste selbst wieder kontrastiert in den Versen:

Denn Patroklus liegt begraben
Und Thersites kommt zurück. —

Die angeführten Beispiele werden genügen.

---

legt seinem Berdoa einen ausführlichen und völlig überflüssigen Kommentar in den Mund, indem er ihn zu Gothland sagen läßt:

Der Königsmantel, der Dich von ihm unterschied
Ist abgefallen, und Du bist
Jetzt weiter Nichts, als was Er ist: ein Schurke!
Damit Du diese Gleichheit recht
Empfindest, u. s. w.

Eine Kontrastwirkung setzt immer ein Zusammenfassen der beiden konstrastierenden Elemente unter einen und denselben Gesichtspunkt voraus und die Kontrastwirkung tritt um so klarer hervor, je mehr die beiden Elemente eine solche Zusammenfassung nahelegen, das heißt, je mehr sie durch äußere und innere Beziehungen mit einander verbunden sind. Viehoff führt, allerdings in Bezug auf den Größenkontrast, an, daß wir einen Zwerg und einen hohen Baum nebeneinander nicht eigentlich als kontrastierend empfinden, wohl aber einen Zwerg neben einem Riesen;[1]) und wir dürfen hinzusetzen, daß der Kontrast um so schärfer hervortreten wird, je mehr Ähnlichkeit Zwerg und Riese auch noch im Einzelnen durch ihre Kleidung u. s. w. miteinander haben. Und andererseits: der Kontrast zwischen dem reichen Mann und dem armen Lazarus wird uns deshalb so eindringlich, weil beide in so unmittelbare äußere gegenseitige Beziehungen zu einander gesetzt sind; dagegen spüren wir kaum einen Kontrast zwischen Lazarus und Krösus oder einem modernen amerikanischen Milliardär.

Die Wirkung des Kontrastes besteht zunächst in einem eigentümlichen Gefühl, worüber oben gesprochen wurde; außerdem aber darin, daß die kontrastierenden Züge eindrucksvoller werden, uns ausdrücklich in ihrer Eigentümlichkeit zum Bewußtsein kommen und so auch eine stärkere dieser Eigentümlichkeit entsprechende Gefühlswirkung ausüben. Folgen die beiden kontrastierenden Massen auf einander, so kommt diese Wirkung des Kontrastes zunächst der zweiten zu gute; hat uns aber die erste interessiert, so kann es geschehen, daß sie nach Eintritt des Kontrastes doch noch einmal in flüchtigen

[1]) Poetik erster Band S. 157.

Andeutungen in uns auftaucht und wir nachträglich auch von ihr einen schärferen und stärkeren Eindruck gewinnen. Ich erlebte das vor kurzem sehr deutlich bei der Lektüre des Gedichtes „Das kaiserliche Schreiben" von C. F. Meyer.[1]) Werden die kontrastierenden Massen nebeneinander durch längere Strecken der Dichtung geführt, so kann die hebende Wirkung des Kontrastes beiden zu Gute kommen, doch kann auch eine von beiden vor der anderen bevorzugt sein; welche das sein wird, hängt von verschiedenen Bedingungen ab. Ist ein Einzelner mit einer Menge kontrastiert, so wird die Menge leichter sich als Maßstab für den Einzelnen darbieten, als umgekehrt; jeder zweite, der dann im gleichen Lichte neben dem Einzelnen steht, schädigt die Wirkung, da nun für den Einzelnen noch ein anderer Maßstab vorhanden ist, als der jener Menge. Es kann ferner schon durch andere Mittel unser Interesse für eine der beiden Massen in Anspruch genommen sein, und dann wird die andere als Folie wirken. Es mischen sich hier auch wieder ganz individuelle Verhältnisse ins Spiel. Zunächst wieder Kontrastverhältnisse, aber nicht solche zwischen den Elementen der Dichtung untereinander, sondern zwischen solchen Elementen und Elementen meines täglichen Lebens. Ich habe schon oben nach Lipps

---

[1]) Gedichte neunzehnte Auflage S. 283. Im Verlaufe des Gedichtes ist schon ein Kontrast angedeutet zwischen dem Kaiser, der seine Klagen um den in Selbstmord verstorbenen Sohn in Herzensworten diktiert und dem schreibenden Kanzler, der sie in möglichst offizielle Formen einzukleiden sucht; und endlich, da der Kanzler über Selbstanklagen des Kaisers erschrickt, schließt dieser in dem kurzen mit dem Tone des Vorhergehenden scharf kontrastierenden Befehl: Wir ordnen Trauer an für diesen Frühverblaßten. Grade die Kürze dieses zweiten Gliedes ermöglicht um so eher ein Wiederauftauchen des ersten, das übrigens in diesem Falle leicht zu einer wiederholten vollständigen Vergegenwärtigung durch erneute Lektüre führen wird.

ein Beispiel hiefür gegeben; und wenn ein Reicher und ein Armer die Parabel von Lazarus lesen, so wird dem Reichen Lazarus und dem Armen der reiche Mann eindrucksvoller sein. Aber auch die individuelle Empfänglichkeit für die einzelnen Eindrücke spielt hier eine Rolle. Volkelt hat in seiner Ästhetik des Tragischen hervorgehoben, daß durch den Kontrast des großen Menschen, dem wir einen Anspruch auf freie vom Glück begünstigte Entwickelung zubilligen, mit dem ihn verfolgenden Unheil eben dieses letztere uns ganz besonders eindringlich werde, daß wir ausrufen möchten: Was ist das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist.[1]) Lipps wendet hiegegen ein, daß durch den Kontrast doch auch der Eindruck des Liebens- und Achtenswerten in der leidenden Persönlichkeit gesteigert werde und daß es hauptsächlich auf diese Steigerung ankomme: „Je mehr das in ihm dargestellte Große und Wertvolle in mir Widerhall findet und mich erfüllt, desto mehr muß alles Leiden erscheinen als die Bedingung oder das Mittel für jene positive Wirkung."[2]) Ich kann dieses „muß" nicht unterschreiben. Ich möchte vermuten, daß es sich hier um einen Unterschied in der Art handelt, wie Volkelt und Lipps das Tragische erleben; und jedenfalls gibt es einen solchen Unterschied, so daß dem einen Leser von den beiden kontrastierenden Elementen das Unheil, dem anderen der Wert der leidenden Persönlichkeit ganz besonders hervorgehoben wird. Es ist ein Unterschied, der den Kern des tragischen Genusses trifft und es vor allem bewirkt, daß der eine Leser noch tragisch genießen kann, wo für den anderen der Genuß bereits völlig aufgehört hat. Lipps führt als Beispiel an: Ein armes,

[1]) S. 69 f.

[2]) Archiv für systematische Philosophie, fünfter Band S. 108 f.

geistig und an starkem Wollen armes Menschenkind gehe durch Schläge des Schicksals zu Grunde, nicht bloß im eudämonistischen Sinne, sondern geistig und sittlich; es werde in jeder Hinsicht zerrieben.[1]) — Auch hier noch meint Lipps könne eine tragische Wirkung entstehen, denn auch hier könnten wir veranlaßt werden, das Menschliche, das in all der Armut noch sich offenbare, in uns zu erleben und seinen Wert zu verspüren. Ich meinerseits würde ein Drama, das der von Lipps gegebenen Andeutung entspräche, nur noch als eine Quälerei empfinden. — Und so wird die gleiche Verschiedenheit zwischen den Genießenden auch in anderen Fällen zur Geltung kommen. Der eine edle Zug in dem verwahrlosten Charakter wird viele erfreuen, er wird, so wie er auftaucht, für sie das Bild beherrschen und durch den Kontrast nur wirkungsvoller werden; anderen Lesern aber wird die sonstige Verwahrlosung des betreffenden Charakters um so stärker auffallen und ihnen um so mehr Unlust geben.

Kontraste entstehen nicht nur zwischen einander direkt entgegengesetzten oder wenigstens sehr stark von einander verschiedenen Elementen, sondern auch bei geringeren Unterschieden machen sich noch Kontrastwirkungen bemerkbar; doch sind sie entsprechend schwächer und schließlich gibt es auch hier eine „Schwelle", unterhalb derer die Verschiedenheiten zu klein sind, um noch eine Kontrastwirkung zu äußern.

An das Prinzip des ästhetischen Kontrastes schließt Fechner die Prinzipe der ästhetischen Folge und der ästhetischen Versöhnung an.[2]) Das Prinzip der ästhetischen Folge sagt aus, daß bei successivem Einwirken zweier Reize von verschiedener Wirkungsintensität — Fechner spricht wieder nur von

[1]) Am selben Orte.

[2]) Vorschule zweiter Band S. 234 ff.

Luſt und Unluſt — der Geſamterfolg größer iſt, wenn der ſtärkere Reiz dem ſchwächeren folgt als wenn das Umgekehrte der Fall iſt. Fechner begründet das durch den Hinweis, daß bei der genannten Reihenfolge der ſchwächere Reiz ſeine volle Wirkung thue und der ſtärkere durch den Kontraſt mit dem vorangegangenen ſchwächeren in ſeiner Wirkung noch geſteigert werde, während bei der umgekehrten Reihenfolge der ſtärkere Reiz zwar ſeine volle Wirkung ausübe, der ſchwächere aber durch den Kontraſt mit dem vorhergehenden ſtärkeren in ſeiner Wirkung noch weiter herabgedrückt werde. — Wir berückſichtigen den durch das Prinzip bezeichneten Thatbeſtand, indem wir bei der Tafel die feinen Weine zuletzt geben u. ſ. w. Ein Beiſpiel aus der Poeſie, in dem es ſich nicht direkt um Luſt und Unluſt handelt, bietet jede Reihenfolge von Kämpfen und Verſuchungen, die der Dichter den Helden beſtehen läßt, um ſeine Kraft zu bewähren: folgt hier das weniger Gefährliche auf das Gefährlichere, ſo ſcheint es ganz leicht zu ſein und intereſſiert uns kaum mehr.

Es iſt oben geſagt, daß die kontraſtierenden Maſſen unter einen Geſichtspunkt zuſammengefaßt werden; dieſer kann in dem uns hier intereſſierenden Falle ein ſehr umfaſſender ſein, ſo daß alles äſthetiſch Wirkſame unter ihm begriffen iſt. Wenn ich im Anfange einer Dichtung einige vortreffliche Szenen finde, ſo rückt mir dadurch die ganze Dichtung in die Kategorie der guten Dichtungen und nun wird jedes Hinabſinken unter das hiedurch feſtgeſetzte Maß, gleichviel bei welchem ſpeziellen Gefühlsanlaß es ſich zeigt, als ein unliebſamer Kontraſt zu jenen erſten Szenen empfunden werden.

Endlich das Prinzip der äſthetiſchen Verſöhnung. Die Poeſie iſt genötigt, auch Unluſtreize zu verwenden; ſie iſt es deshalb, weil viele Luſtanläſſe auch Unluſtreize untrennbar

mit sich führen, wie z. B. eine Gespenstergeschichte oder das Bild eines Mannes, der sich in Leiden bewährt, und weil diese Lustreize uns zu erwünscht sind, als daß wir sie in der Poesie entbehren möchten. Aber es ist eine berechtigte Forderung des Lesers, daß ihm nicht mehr Unlustreize geboten werden, als durch jene Lustreize unbedingt erfordert wird, und ferner, daß in dem ganzen Komplex von Lust und Unlust, den ihm die Dichtung vermittelt, doch die Lust in erheblichem Maße überwiege. Dieses letzte will Fechner vor allem dadurch erreicht wissen, daß die vorangehenden Unlustreize durch ihnen folgende nach dem Prinzip des Kontrastes mit verstärkter Kraft wirkende Lustreize kompensiert oder überwogen werden und er begreift alle diese Fälle unter den Ausdruck „ästhetische Versöhnung". Allein es ist doch nicht zweckmäßig, die Bedeutung des Ausdrucks so einzuschränken: abgesehen davon, daß es in der Malerei und Plastik kein Nacheinander gibt, auf diese Künste der Ausdruck bei der von Fechner angegebenen Bedeutung also überhaupt nicht anzuwenden wäre, tragen doch auch in der Poesie die Reize mit Tendenz zur Unlustwirkung, indem sie zugleich Tendenz zur Lustwirkung haben, die Möglichkeit der Versöhnung in sich selbst. Für den Schluß der Tragödien und vieler Romane, die mit einem „traurigen Ereignisse" enden, muß Fechner dieses denn auch selbst zugeben.

Viertes Kapitel.

Der Wert der Poesie.

Wir schreiben Allem einen Wert zu, das in uns unmittelbar oder durch Vermittlungen ein Lustgefühl hervorruft oder ein Unlustgefühl beseitigt. Dabei unterscheiden sich aber diese beiden Arten des Wertes, die sich einerseits im Hervorbringen eines Lustgefühls, andererseits in der Beseitigung eines Unlustgefühls äußern, in einem wesentlichen Punkte. Der ersten Art werde ich in dem Lustgefühl, das augenblicklich mein Bewußtsein erfüllt, unmittelbar inne, die zweite kann ich unmittelbar niemals erleben, sondern nur durch eine Vergleichung meines früheren von Unlustgefühlen erfüllten Zustandes mit dem jetzigen von Unlustgefühlen freien erkennen. Eine Dichtung kann ästhetischen und außerästhetischen Wert haben. Den ästhetischen Wert bildet der Überschuß sämtlicher Lustgefühle, die wir im Zustande der ästhetischen Anschauung erleben, über die in diesem Zustande erlebten Unlustgefühle. Da wir während der ästhetischen Anschauung eine Vergleichung unseres früheren Gefühlszustandes mit unserem jetzigen nicht vornehmen, so gehört die Wirkung, die eine Dichtung etwa im Sinne einer Befreiung von Unlustgefühlen auf uns auszuüben vermag, zu ihren außerästhetischen Werten. Zu ihnen gehören dann auch noch eine Reihe anderer erfreulicher oder nützlicher Wirkungen, die nicht während des Zustandes der

ästhetischen Anschauung sich geltend machen. Der Nutzen besteht letzten Endes auch darin, daß irgendwie eine Unlust beseitigt oder eine Lust erregt wird, er ist also auch ein Wert in dem eben angegebenen Sinne.

1. Der ästhetische Wert.[1])

Indem ich für den ästhetischen Wert den Überschuß sämtlicher im Zustande der ästhetischen Anschauung erlebter Lustgefühle über die darin erlebten Unlustgefühle in Anspruch nehme, habe ich mich zunächst mit einigen in dieser Beziehung abweichenden Ansichten auseinanderzusetzen, soweit das nicht schon im vorhergehenden Kapitel geschehen ist. Volkelt[2]) will nur die Reaktionsgefühle, nicht aber die Substitutionsgefühle oder, wie er sie nennt, die beseelenden Gefühle zum Eindruck einer Dichtung rechnen; die beseelenden Gefühle seien vielmehr Bestandteile des Kunstwerkes selbst, erst durch sie werde uns das Kunstwerk ein verständlicher Gegenstand. Volkelt gibt zu, daß wegen der engen Verflochtenheit der beiden Arten ästhetischer Gefühle die Gefahr nahe liege, in den Eindruck des Kunstwerkes auch Gefühle der gegenständlichen Art hereinzuziehen; mir scheint es Fälle zu geben, wo eine Scheidung schlechterdings unmöglich ist. Und zwar sind das alle die S. 244 hervorgehobenen Fälle, in denen ich dem Dichter oder

---

[1]) Vgl. Groos, Der ästhetische Genuß, viertes Kapitel. Dort sind auf S. 139 andere Arbeiten zur Werttheorie angeführt. Ich habe außer Groos besonders Reischles Buch über Werturteile und Glaubensurteile gelesen und verdanke beiden Gelehrten manches für diesen Abschnitt. Einen Vortrag von mir über ästhetische Kritik bei Dichtungen brachte die Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 21. und 22. Mai 1897; er ist dann auch im Verlage von Ballhorn und Cramer in Würzburg separat erschienen.

[2]) Ästhetik des Tragischen S. 357 und 358.

seinen Personen Lustgefühle einfach nacherlebe, ohne daß daneben die erlebende Persönlichkeit als selbständiger Gefühlsanlaß in Betracht kommt. Das Gedicht: „Über allen Gipfeln" beseele ich, indem ich dem Dichter die lustvollen Gefühle der Abendstimmung nacherlebe, wie er sie mir vorerlebt hat. Nun bringt das Gedicht gewiß noch andere Lustanlässe: Vers und Reim, das Zusammenpassen von Form und Inhalt u. s. w., aber wenn ich Volkelts Ästhetik recht verstehe, wird er selbst nicht geneigt sein, den Eindruck des Gedichtes auf die diesen Anlässen entsprechenden Gefühle zu beschränken, sondern jene ernste, ruhevolle Lust, durch die ich das Gedicht beseele, mit hinzurechnen. Mir scheint sie jedenfalls gerade die Hauptrolle in dem Eindruck des Gedichtes zu spielen und es scheint mir unmöglich, sie etwa so zu zerlegen, daß man aus dieser einheitlichen Gefühlsmasse ein Substitutionsgefühl und ein zum Eindruck gehörendes Gefühl aussonderte. Wenn es aber zahlreiche Fälle gibt, wo wir genötigt sind, die Substitutionsgefühle mit zum Eindruck einer Dichtung zu ziehen, so geht es wohl nicht an, sie in anderen Fällen davon auszuschließen und demnach gehört auch die Freude, die ich dem Romeo der Balkonszene und die Verzweiflung, die ich dem Romeo der Grabmalszene nacherlebe, mit zum Eindruck der Dichtung und kommt für den Wert in Betracht.

Groos führt aus, daß es für den Begriff des Wertvollen eine allerdings sehr bewegliche untere Grenze gebe. Wert bedeute genau genommen „eine Leistung", „ein Opfer wert". Aber Groos normiert diese Leistung dann ziemlich gering: sie müsse mindestens darin bestehen, daß wir dem betreffenden Objekt unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Daß die Lustwirkungen der Dichtung stark genug sein müssen, um unsere Aufmerksamkeit zu gewinnen und zu fesseln, ergibt sich

aus den Erörterungen über die ästhetische Anschauung, und eine Dichtung, deren Lustwirkungen hierzu nicht stark genug sind, hat in der That für den Moment keinen Wert. Sie kann freilich einen solchen vielleicht in einem anderen Moment haben, wo der Leser weniger durch andere Interessen abgelenkt ist, oder für einen anderen Leser.

Weiterhin stellt Groos fest, daß wir, wenn wir im allgemeinen sagen, ein Objekt habe Wert, damit nicht einen Wert für uns, sondern einen allgemein gültigen Wert meinen. Das ist richtig; allein es wird sich empfehlen, die Frage der Allgemeingültigkeit einstweilen noch beiseite zu lassen und den ästhetischen Wert einer Dichtung für das einzelne Individuum noch näher zu betrachten.

Über diesen von mir individuell gefühlten Wert kann ich versuchen, mir Rechenschaft abzulegen: ich kann meine rein gefühlsmäßige Werthaltung in eine Reihe von Werturteilen auseinanderlegen. Dabei ist indessen Vorsicht nötig, wenn das ursprüngliche Erlebnis nicht gefälscht werden soll.

Im Zustande der ästhetischen Anschauung ist meine Aufmerksamkeit auf die Dichtung konzentriert, aber diese Konzentration ist immer noch eine verhältnismäßig geringe: gerade wenn ich eine Dichtung in ihrer ganzen Schönheit genieße, wirken eine gewisse Anzahl von Gefühlsanlässen und sie alle haben Anteil an meiner Aufmerksamkeit, wenn auch nicht alle in demselben Maße. Aus diesem Zustande heraus kann ich nur das allgemeine Werturteil fällen, daß die Dichtung als Ganzes mir gefällt; jede Angabe über die Gründe dieses Gefallens setzt eine Auseinanderlegung jener gleichzeitig wirkenden Masse von Gefühlsanlässen, eine Konzentration der Aufmerksamkeit auf die einzelnen voraus; denn nur, indem ich die Wirkung der einzelnen Anlässe erlebe, kann ich behaupten, daß

sie eine Wirkung haben. Indem ich aber meine Aufmerksamkeit auf einen Anlaß konzentriere, wächst seine Wirkung, die ich nun allein erlebe, zu ihrer vollen überhaupt möglichen Größe an, und indem ich sie so erlebe, bin ich in Gefahr, die Rolle, die sie vorher in der Gesamtwirkung gespielt hat, zu überschätzen. Und diese Gefahr wird durch zweierlei vermehrt. Einmal: indem ich mein Urteil mit Worten formuliere, schaffe ich dadurch einen neuen, wenn auch vielleicht nur schwachen Gefühlsanlaß, dessen Wirkung mir mit der Wirkung des ursprünglich in der Dichtung Gegebenen verschmelzen kann: eine feine Charakterzeichnung wird mir noch mehr Genuß bereiten, wenn ich sie ausdrücklich als fein anerkannt habe. Dazu kommt noch eine Freude an der Erkenntnis, daran daß ich nun einen wichtigen Anlaß, der mich in der Dichtung entzückte, herausgebracht zu haben glaube, und auch diese Freude wird von der ursprünglichen Wirkung des Anlasses vielleicht nicht geschieden, sondern ihr unwillkürlich zugerechnet.

Weitere Gefahren gehen von den ästhetischen Ansichten aus, mit denen wir an die Analyse einer Dichtung herantreten. Gottsched glaubte aus der Vernunft untrüglich bewiesen zu haben und es wurde ihm außerdem durch seine Autoritäten verbürgt, daß ein Drama die drei Einheiten haben müsse; so falsch es war, für ihn war es ein feststehendes Gesetz und dieses Gesetz mußte in ähnlicher Weise wirken, wie es oben Seite 217 für die in uns liegenden Spiegelungen von wirklichen oder vermeintlichen Gesetzen des Geschehens ausgeführt wurde: ein Drama, das seinem ästhetischen Dogma entsprach, mußte ihm eine ganz reale Lust, ein Drama, das dem Dogma widersprach, eine eben solche Unlust bereiten. Aber diese Lust und Unlust waren keine Wirkungen der Dichtung auf seine unbefangene Individualität, sondern durch den

Glauben an die Verbindlichkeit jener Regeln bedingt. So haben auch, als der Naturalismus das große Dogma war, die Kritiker, die damals Schiller und Grillparzer herunterrissen, sicher eine ganz echte Unlust an ihren Werken gehabt. Auch wenn das Gesetz richtig ist, ist doch die Gefühlswirkung, die sich aus seiner Anwendung auf das Werk ergibt, von dem Eindruck der Dichtung auf den unbefangenen Leser sorgfältig zu trennen.

Indem aber aus dem Verhältnis der Dichtung zu formulierten ästhetischen Gesetzen Gefühle der Lust oder der Unlust hervorgehen, werden namentlich diejenigen gefährlich, die eine Anwendung auf die Dichtung durch äußeres Vergleichen gestatten. Derart waren die Regeln von den drei Einheiten: ob eine Handlung am selben Orte spielte oder nicht, ließ sich feststellen, auch wenn man die Dichtung gar nicht wirklich erlebte. Auch unter den ästhetischen Gesetzen und Prinzipen, die wir heute als richtig anerkennen, gibt es solche, deren Verhältnis zur Dichtung durch äußere Vergleiche festzustellen ist: ob ein Vers die Cäsur an der richtigen Stelle hat, ob eine Darstellung unsere Vorstellungen vom gesetzmäßigen Geschehen bestätigt, das läßt sich durch äußere Vergleichung feststellen. Bei anderen Gesetzen und Prinzipen ist das nicht der Fall: ob eine Darstellung mir Illusion gewährt, ob eine Situation und der in ihr bemerkbar werdende Charakter mir Lust erwecken oder nicht, diese und andere Fragen sind nur auf Grund eines wirklichen vollen Erlebens oder eines Versuches dazu zu entscheiden. Hält man nun nicht von vorneherein und unverbrüchlich an dem Grundsatze fest, stets aus einem solchen vollen Erleben heraus zu analysieren und auf Schritt und Tritt zu dieser Grundlage zurückzukehren, läßt man sich darauf ein, der Dichtung sofort oder auch nach Gewinnung eines nur

oberflächlichen Eindrucks von Gefallen oder Mißfallen mit formulierten ästhetischen Gesetzen zu Leibe zu gehen, so werden eben die zuerst sich zur Anwendung drängen, die durch äußere Vergleichung anzuwenden sind, d. h. deren Anwendung am bequemsten ist, und indem sich aus ihrer Anwendung Gefühle ergeben, können diese Gefühle mit der vorher summarisch genossenen Gesamtwirkung verwechselt werden, vielleicht auch jene Wirkung nachträglich als eine unberechtigte hinstellen.

Es ist also bei dem Versuch, das eigene gefühlsmäßige Werthalten in eine Reihe von Werturteilen auseinanderzulegen, wie gesagt, immer auszugehen vom lebendigen Genuß der Dichtung, und dieser Genuß ist womöglich durch mehrfache in den nötigen Pausen erfolgende Lektüre so zu vertiefen, daß anzunehmen ist, es seien nun alle für meine Individualität in Betracht kommenden Gefühlsanlässe wirksam geworden.[1]) Alle ästhetische Theorie ist nur zu betrachten als ein Hilfsmittel, um den unmittelbar erlebten Genuß zu analysieren. Bemerke ich zufällig, daß ein durch äußeres Vergleichen anwendbares Prinzip verletzt ist, daß z. B. die Darstellung nicht meinen Anschauungen vom Verlauf des Geschehens folgt, so habe ich diese Thatsache noch nicht ohne weiteres als eine Beeinträchtigung des Wertes in Rechnung zu ziehen: spüre ich bei unbefangenem Genuß keine Unlust, die ich auf jene Verletzung beziehen könnte, so ist auch keine Verminderung des Wertes vorhanden, sondern es besteht eine Komplikation, durch

[1]) Selbstverständlich wird man die Analyse vornehmen im Zustande möglichst frischer und reger ästhetischer Empfänglichkeit, denn man wünscht doch im allgemeinen den für die Individualität größten möglichen Wert kennen zu lernen. Wen es interessiert, den Wert festzustellen, den eine Dichtung für ihn hat, wenn er ermüdet ist, kann das natürlich auch einmal versuchen.

die die störende Wirkung jener Verletzung wett gemacht wird. Und immer wird der Analysierende gut thun, sich der Möglichkeit bewußt zu bleiben, daß vielleicht manche ihm geläufigen ästhetischen Sätze nicht richtig formuliert sind, daß ihnen zwar gewisse Erfahrungen zu Grunde liegen, sie aber deren wahren Kern mit ihrem Wortlaute nicht treffen und daß eine gerade von ihm augenblicklich erlebte Erfahrung sich mit dem bisher angenommenen Wortlaute nicht verträgt, sondern vielleicht geeignet ist, den ästhetischen Satz zu berichtigen.

Habe ich eine Reihe von Anlässen in isolierter Betrachtung als wirksam erkannt, so wächst dadurch auch die Wirkungskraft, die sie haben, wenn ich die ganze Dichtung wieder in möglichst unbefangener Weise lese; aber da sie für verschiedene Anlässe in gleicher Weise wächst, so wird der nun gewonnene Eindruck zwar im ganzen intensiver, aber doch dem vor der Analyse Erlebten entsprechend sein.

Die in der angegebenen Weise gewonnenen Werturteile umschreiben den Wert, den die Dichtung für mich hat, wie ich augenblicklich bin. Ich kann nun versuchen, festzustellen, welchen Wert die Dichtung dauernd für mich haben wird. Diese Aufgabe ist indessen nur dann nicht sinnlos, wenn ich annehmen kann, ein leidlich fertiger Mensch zu sein, dessen Gefühlsreaktionen im Ganzen und Großen wenigstens auch in Zukunft so verlaufen werden, wie sie jetzt verlaufen, abgesehen natürlich von den durch Abstumpfung und allgemeine Ermüdung bedingten Schwankungen. Unter dieser Voraussetzung besteht die Aufgabe darin, aus der Gefühlswirkung abzusondern und unberücksichtigt zu lassen, was von ihr auf nur augenblicklichen persönlichen oder allgemein verbreiteten assoziativen Faktoren beruht. Je mehr solche Faktoren mich gerade beschäftigen, um so schwieriger wird die Aufgabe und man

wird dann ihre Lösung als problematisch anerkennen und einer künftigen Revision vorbehalten müssen.

Eine weitere Aufgabe ist es dann, den Wert, den eine Dichtung für mich persönlich hat, mit dem Wert anderer Dichtungen zu vergleichen und eine für mich persönlich geltende Rangordnung zwischen allen festzustellen. Die einzelnen gewonnenen Werturteile können hiezu wenig helfen, denn die Daten, die sie geben, haben ja keine bestimmten Intensitätsmaße und lassen sich nicht durch Addition und Subtraktion zu einer Gesamtsumme vereinigen. Sondern entscheidend ist der Vergleich zwischen dem vollen durchgearbeiteten Erleben der einen Dichtung mit dem der anderen; als Hilfsmittel mag mir noch die Feststellung dienen, ob ich zur einen oder zur anderen im Zustande voller ästhetischer Empfänglichkeit gerne zurückkehre.

Von einem Vergleichen der ästhetischen Werte spricht auch Groos Seite 143 f., und er betont dabei, daß durch den Kontrast des weniger wertvollen mit dem wertvolleren das erste in seiner Luftwirkung noch leide, noch weniger wertvoll erscheine, als es ohne die Vergleichung erscheinen würde. Diese Wirkung des Kontrastes stellt sich natürlich leicht ein, aber für den Wertenden gilt hier der Rat, diese Wirkung möglichst wenig in sich aufkommen und möglichst wenig nachhaltig werden zu lassen. Die Gerechtigkeit des Werturteils fordert das: man will doch den Wert feststellen, den die Dichtung an sich hat, und ebenso falsch wie es ist, wenn ich dem Wert des Wilhelm Meister die Kontrastwirkung zurechnen wollte, die entsteht, wenn ich ihn nach einem Schundroman lese, ebenso falsch ist es, eine Kontrastwirkung im umgekehrten Sinne von dem Wert einer Dichtung abzuziehen. Und überdies: da ein bestimmtes Werturteil doch auch auf das Erleben beim einfachen Genießen einen gewissen Einfluß hat, so kann

man sich durch ein unter dem Einfluß des Kontrastes fixiertes wegwerfendes Werturteil für eine erneute Lektüre Genüsse abschneiden, die man sonst erleben könnte und die wert wären, erlebt zu werden.[1]) Am schlimmsten ist es, wenn man, wie Groos erwähnt, seinen Maßstab von einem nur in der Phantasie ausgemalten höchsten Grad der Befriedigung hernimmt, weil man hier leicht dazu kommt, sich etwas auszumalen, das in Wirklichkeit überhaupt nicht so existieren könnte.[2])

Soviel über den Wert, den eine Dichtung für mich persönlich besitzt. Meine Persönlichkeit hat nun äußerlich und innerlich mancherlei gemein mit anderen Menschen: ich kann nach verschiedenen Gesichtspunkten Gruppen von Menschen bilden, zu denen allen ich gehöre.[3]) Solche Gruppen sind meine Familie, meine Berufsgenossen, meine Zeitgenossen, mein Volk u. s. w. Meine Zugehörigkeit zu einer solchen Gruppe kann sich in zwei Momenten zeigen: erstens sind allen Mitgliedern der Gruppe gewisse Vorstellungen vermöge der gemeinsamen Interessen besonders geläufig und wirken leicht auf

[1]) Daß während der Lektüre etwa irgendwie ähnliche machtvollere Szenen anderer Dichtungen auftauchen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ist ein anderer Fall: das geschieht je nach der Anlage bei dem einen leichter, bei dem anderen weniger leicht und ich weiß nicht, ob hieran durch Selbsterziehung viel zu ändern ist. Jedenfalls ist eine entsprechende Anlage eine sehr unglückliche für den Genuß. Beobachten kann man sie oft genug, auch anderen Künsten, auch dem Naturschönen gegenüber.

[2]) Platen, der romantische Ödipus 5. Akt:

Denn es wird Vorzügliches
Zugleich herabgewürdigt durch den leichten Kniff,
Zu sagen: Dieses fehlt dem Werk, und freilich muß
Gar vieles jedem Werke fehlen, freilich ganz
Unmöglich ist es, Calderon und Äschylus,
Molière und Aristophanes zugleich zu sein!

[3]) Vgl. hiezu Seite 167 f.

ihr Gefühl und zweitens sind meist auch gewisse Eigentümlichkeiten des innersten individuellen Wesens den Mitgliedern einer Gruppe gemeinsam. Wo das Eintreten in eine Gruppe, z. B. in einen Beruf, in das Belieben des Betreffenden gestellt ist, da wird dieses Eintreten oft schon bedingt sein durch bestimmte psychische Eigenschaften: wer aus innerer Neigung Krankenpfleger wird, bei dem macht sich offenbar eine ganz andere Anlage des Gefühlslebens geltend als bei dem, der aus innerer Neigung Seemann wird. Aber durch den Beruf selbst wird die ganze Richtung des inneren Lebens auch noch beeinflußt, wobei Übung und Abstumpfung in einer hier nicht weiter zu beschreibenden Art zusammenwirken.

Etwas näher erörtert werden soll nun zunächst der nationale Wert einer Dichtung. Er ist leicht zu erkennen, soweit er darauf beruht, daß die vom Dichter gegebenen Bilder den Angehörigen der Nation stofflich wohl vertraut oder vermöge ihrer Beziehungen zu den Schicksalen der Nation besonders interessant sind. Doch dürfen diese Faktoren nicht überschätzt werden. Dem Durchschnittsleser sind doch nur die Zustände der Gegenwart bei dem eigenen Volke besser bekannt als bei einem fremden, und man muß viel eingehendere geschichtliche Studien treiben als die Schule sie von uns verlangt, wenn man sich mit den Zuständen der eigenen nationalen Vergangenheit wirklich vertraut machen will. Das parteiische Interesse für die nationalen Helden kommt am lebhaftesten zutage, wo ein solcher Held sich im Gegensatz zu fremden Nationen bethätigt; in anderen Fällen kann es weit zurücktreten. In beiden hier erwähnten Beziehungen wirken etwa Schillers Wallenstein oder Freytags Nest der Zaunkönige kaum anders auf uns, als wenn sie in Frankreich oder England spielten.

Wichtiger ist es, wenn die Helden einer Dichtung in ihrem ganzen Wesen und die Dichtung selbst in ihrer ästhetischen Gestaltung bestimmten nationalen Anlagen entgegenkommen: sie wird dann eben bei jedem normalen Mitglied der Nation kräftige Resonanz finden. Doch läßt sich dieser Anteil des nationalen Wertes nicht ohne Schwierigkeiten feststellen, denn es bedarf großer Vorsicht, wenn man jene Anlagen aussondern will. Es ist sehr leicht, durchgehende Unterschiede aufzufinden etwa zwischen dem französischen höfischen Epos und den deutschen Bearbeitungen; aber es ist recht schwer, gewisse Grundeigentümlichkeiten durch alle Perioden der nationalen Entwicklung hin zu verfolgen und ihre dauernde Wirkung festzustellen. Ein besonders schwieriges, aber auch interessantes Problem bietet in dieser Beziehung das jüdische Volk; es wäre zu untersuchen, ob und in welchem Umfang die in der althebräischen Poesie sich spiegelnden Eigentümlichkeiten auch der unter fremden Völkern entstandenen jüdischen Poesie und der jüdischen Poesie in fremden Nationalsprachen treu geblieben sind.

Ein anderer wichtiger hier zu behandelnder Wert ist der Zeitwert einer Dichtung. Selbstverständlich hat jede Zeit das Recht, eine Poesie zu verlangen, in der ihr Pulsschlag wiederklingt; ebenso selbstverständlich aber ist es, daß man den Zeitwert nicht mit dem absoluten Wert verwechseln darf. Eine heute entstehende Dichtung, in der gar nichts von unserem modernen Leben zu spüren ist, kann absolut genommen wertvoller sein als eine andere, die davon voll ist. Allerdings bietet die zweite ihrem Verfasser in mancherlei Weise günstigere Bedingungen des Schaffens, und diese Thatsache kann dann bewirken, daß sie auch einen höheren allgemeinen ästhetischen Wert erhält; doch wird auch dieser Vorzug

nicht bei allen Dichtern in gleichem Maße sich geltend machen.

Auch bei dem Zeitwert lassen sich die äußeren und die inneren Momente leicht unterscheiden: die augenblicklich uns besonders geläufigen und interessanten Vorstellungen einerseits und gewisse Eigentümlichkeiten des Vorstellens, Fühlens, Wollens andererseits. Zwischen beiden bestehen auch hier Wechselwirkungen; doch ist z. B. unser Interesse für soziale Probleme uns hauptsächlich durch äußere Momente, durch die ganze wirtschaftliche Entwicklung nahegelegt. — Daß in der Litteratur der verschiedenen Perioden sich auch verschiedene Gestaltungen des inneren Lebens spiegeln, ist eine Thatsache, deren Erklärung Schwierigkeiten macht; ich ziehe es vor, auf diesen Punkt erst im nächsten Kapitel, wenn ich das Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit behandle, näher einzugehen und will hier nur bemerken, daß mir die innere Ähnlichkeit der Menschen in einer bestimmten Zeit keine umfassende zu sein scheint. Auch abgesehen von dem immer wieder sich erneuernden Unterschied zwischen den Alten und den Jungen kommen unter den Gleichalterigen stets Individuen der verschiedensten Art nebeneinander vor, von denen nur jederzeit die Individuen einer bestimmten Art als herrschende Gruppe im Vordergrunde stehen und den Ton der Litteratur bestimmen. Neben den überhaupt in ihrer Eigentümlichkeit scharf ausgeprägten Individuen stehen dann jederzeit andere, leicht beeinflußbare, die ohne innere Nötigung in den gerade herrschenden Ton mit einstimmen. Insofern also der Zeitwert einer Dichtung darauf beruht, daß er den innersten Eigentümlichkeiten im psychischen Leben einer Zeit entgegenkommt, ist er immer nur ein Wert für die gerade herrschende Gruppe und den von ihr beeinflußten Anhang.

Die beiden Gruppen der Volksgenossen und Zeitgenossen sind zunächst nach äußeren Merkmalen abgegrenzt, innerhalb einer jeden bestehen aber auch gewisse innere Ähnlichkeiten unter ihren einzelnen Gliedern. So kann man auch Gruppen bilden nur nach solchen inneren Ähnlichkeiten: man kann etwa alle die Menschen zusammenfassen, denen besonders weiche rührsame Stimmungen willkommen sind und den besonderen Wert irgend einer Dichtung für sie feststellen. Unter diesen Gruppen ist eine von großer Wichtigkeit: die Gruppe, die alle Menschen von hoher allseitiger ästhetischer Empfänglichkeit umfaßt. Der Wert, den eine Dichtung für diese Gruppe von Menschen hat, ist zunächst eben auch nur ein Gruppenwert, aber wir schreiben ihm höhere Bedeutung zu. Es kommt hier ein Moment ins Spiel, das bisher noch nicht berührt wurde: wir werten nicht nur die Dichtung selbst, sondern wir werten auch den, der den Wert einer Dichtung erlebt[1]) und zwar insofern er ihn erlebt. Eine allseitige Empfänglichkeit für alle Reize der Poesie ist uns in dieser Beziehung ein Ideal; so genießen zwar nicht alle Menschen die Poesie, aber so wünschen wir, daß alle Menschen sie genießen könnten, und der Wert, den eine Dichtung für die genannte Gruppe hat, — wir wollen sie die Idealgruppe nennen — ist uns ganz unabhängig von dem Umfang seiner erfahrungsmäßigen Geltung ein normativ allgemeingültiger, ein absoluter.

Will der Kritiker den absoluten Wert einer Dichtung feststellen, so muß er zunächst den Mut haben, sich selbst zu der Idealgruppe zu zählen; denn ebenso wie der persönliche Wert nur aus einem vollen Erlebnis heraus festgestellt werden kann, so ist das auch, aus denselben Gründen, die schon oben bei der Erörterung des persönlichen Wertes an-

[1]) Groos S. 145.

geführt wurden, bei dem absoluten Wert nur in dieser Weise möglich. Der Kritiker muß dabei denselben Weg einschlagen, den er auch einschlagen muß, um aus dem momentanen persönlichen Wert einer Dichtung den dauernden persönlichen Wert herauszuanalysieren. Wie er hier alles weglassen muß, wovon ihm klar ist, daß es nur momentane Bedeutung für ihn hat, so muß er dort aus seinem Werterlebnis alles ausscheiden, wovon er sieht, daß es nur Wert hat für ihn persönlich oder für ihn insofern er in einer anderen als der Idealgruppe steht. Daß auch hier Irrtümer sehr leicht begegnen können, liegt auf der Hand; mehrfache Wiederholung der Untersuchung zu verschiedenen Zeiten und Vergleichung der Resultate mit denen anderer Kritiker kann solche Irrtümer allmählich erkennen lehren.

Fragen wir nun, welche von dem Einzelnen als wirkungsvoll erlebte Eigenschaften einer Dichtung für den absoluten Wert von Bedeutung sind. Da kommen zunächst die Wirkungen in Betracht, die oben auf Seite 211 ff. erörtert wurden; daß ein Erkennen, die Wahrnehmung einer Gesetzmäßigkeit, einer Einheit im Mannigfaltigen, die Tendenz hat, Lust und nicht Unlust zu erwecken, ist ein allgemein gültiges psychologisches Gesetz. Nur darin kann sich hier eine Verschiedenheit zwischen den einzelnen Menschen zeigen, daß die einen für diese Lustwirkungen empfänglicher sind als die anderen, die vielleicht wenig davon fühlen. Die Letztgenannten gehen uns aber hier nichts an, da sie ja nicht zu der Gruppe der mit allseitig hoher ästhetischer Empfänglichkeit Begabten gehören.[1])

[1]) Es sei daran erinnert, daß diese Gefühlsanlässe nur in Betracht kommen, wie sie auf uns im Zustande der ästhetischen Anschauung wirken, nicht aber, wie sie sich uns im außerästhetischen Zustande bei einer rein intellektuellen Prüfung darstellen.

Der Eindruck der Klarheit, Plastik, Anschaulichkeit und der damit verbundene Genuß wird jedem zugänglich sein, der nur die Sprache genügend versteht, in der die Dichtung abgefaßt ist. Das genauere Erkennen eines ganzen Zusammenhanges als solchen wird aber nur dann ohne weiteres bei allen möglich sein, wenn er sich dem Nacherleben darbietet. Ist das nicht der Fall, so werden schon bei vielen Zeitgenossen manche Schilderungen derartiger Zusammenhänge ein genaueres dem Wiedererkennen sich annäherndes Erkennen nicht hervorrufen können: mag das Zeremoniell einer Bauernhochzeit in irgend einem Winkel Deutschlands oder eine bestimmte Geisteskrankheit auch noch so genau und treffend geschildert sein, an diesen Eigenschaften der Schilderung können nur solche Leser eine Freude haben, denen zufällig die nötigen Erfahrungserkenntnisse zu Gebote stehen. Anderen wird — abgesehen von den inhaltlichen Wirkungen — wohl noch die Klarheit und Anschaulichkeit der einzelnen Vorgänge Lust gewähren, außerdem aber nur noch der Eindruck, daß gewisse allgemeine ihnen geläufige Gesetze des Geschehens auch hier ihre Bestätigung finden. Die Wirklichkeitstreue solcher Schilderungen ist daher schon für den Zeitwert und natürlich auch für den absoluten Wert nicht in Rechnung zu ziehen. Belehrt ein Psychiater das Publikum, daß z. B. Shakespeare eine bestimmte Geisteskrankheit genau richtig gezeichnet hat, so wird er damit die Hochachtung vor Shakespeares alles umfassendem Können vermehren, aber die ästhetische Wirkung der Dichtung wird dadurch nicht vermehrt; denn eine solche Belehrung dringt bei dem Laien doch nicht tief genug ein, um ihm nun einen Genuß an der betreffenden Schilderung, wie ihn ein Fachmann haben mag, zu ermöglichen. In Zukunft wird gewiß bei vielen derartigen Schilderungen, die heute jeder Gebildete

auf ihre Richtigkeit kontrollieren kann, dieses nicht mehr der Fall sein und so gilt das eben Gesagte in Bezug auf den absoluten Wert für alle solche Schilderungen.

Es ist oben Seite 125 ff. gesagt worden, daß wir Unlust fühlen, wenn ein Fachmann uns über die Falschheit einer Schilderung aufklärt, die wir selbst nicht kontrollieren können, daß diese Unlust aber eine außerästhetische ist. Sie kann sich, einmal geweckt, als assoziativer Faktor auch während des Zustandes der ästhetischen Anschauung geltend machen; für den absoluten Wert ist sie als eine zufällige gleichfalls nicht in Rechnung zu ziehen. Nur in der Schilderung vorkommende Verstöße gegen die jedermann geläufigen allgemeinen Formen des Geschehens kommen hier wieder in Betracht. Solche Verstöße haben wir oft bei Werken der Vergangenheit zu konstatieren: den Zauberfluch in der Sakuntala u. s. w. Wir suchen uns über die durch solche Verstöße bewirkte Störung möglichst schnell hinwegzuhelfen, indem wir erwägen, daß der Dichter es nicht besser gewußt hat, daß seine Weltanschauung für uns endgültig überwunden ist und die unsrige nicht mehr beleidigen kann; aber diese Erwägungen sind außerästhetischer Art und wir können ihnen einen Einfluß auf die Abschätzung des absoluten Wertes nicht zugestehen, sondern haben den Verstoß als Unlustquelle in Rechnung zu ziehen. Etwas anderes ist es, wenn die Dichtung selbst die absoluten Zusammenhänge im Genießenden gleich von vorneherein außer Dienst stellt.[1])

Die Lustwirkung der eben behandelten Gefühlsanlässe hat einen eigentümlich kühlen Charakter. Es handelt sich schließlich überall um Verhältnisse von Vorstellungen bezw. Vorstellungsdispositionen oder Gefühlen zu einander, und ein

[1]) Vgl. oben S. 145.

Vergleichen oder Unterscheiden von Objekten, ein Prüfen ihrer gegenseitigen Abhängigkeit sind auch die Grundfunktionen unseres Denkens. Leicht tritt daher hier die Reflexion an die Stelle des ästhetischen Genusses. Wenn es sich um das Erkennen oder die Wahrnehmung einer Gesetzmäßigkeit handelt, so repräsentiert uns eine Gruppe der Vorstellungen und Gefühle die Wirklichkeit, und die Reflexion stellt Darstellung und Wirklichkeit einander gegenüber, zerstört also direkt die Illusion. Wir dürfen wohl einen Rangunterschied zwischen den einzelnen Gefühlsanlässen in ihrer Bedeutung für den absoluten Wert dahin machen, daß wir diejenigen am höchsten schätzen, deren Wirkung uns am sichersten im Zustande der ästhetischen Anschauung festhält; an diesem Maßstabe gemessen dürfen die bisher erwähnten Gefühlsanlässe nicht den höchsten Rang in Anspruch nehmen, sondern dieser gebührt den lustbetonten Inhaltsgefühlen.

Nun sind aber dieselben Verhältnisse, die ein Erkennen, eine Wahrnehmung einer Gesetzmäßigkeit gestatten, auch in anderer Weise für die Wirkung einer Dichtung wichtig: sie haben Bedeutung für die Entstehung der Illusion, wobei aber auch wieder daran erinnert werden muß, daß sie diese Bedeutung haben, wenn sie einfach auf uns wirken, nicht aber, wie sie sich unserer abstrakten theoretischen Prüfung darstellen. Auch von unserem jetzigen Standpunkte aus dürfen wir uns störende Verstöße gegen Kenntnisse, die uns heute geläufig sind, von denen wir aber nicht wissen, ob sie auch der Zukunft geläufig sein werden, nicht zu Ungunsten des absoluten Wertes der Dichtung anrechnen; dagegen Verstößen gegen nacherlebbare oder sonst allgemeinere gesetzmäßige Zusammenhänge, soweit sie nicht durch andere Einflüsse unschädlich gemacht werden, dürfen wir auch für die Zukunft eine illusionsstörende Be-

deutung zuschreiben, und zwar umsomehr, je mehr sie den Kern der ganzen Dichtung berühren. In solchen Fällen wird auch der Einspruch eines Fachmannes sich dem Publikum einprägen und eine dauernde Schädigung der Wirkung hervorbringen. Die Kernvoraussetzung von Ibsens Gespenstern ist die, daß ein Leben, wie Oswalds Vater es geführt hat, bei den Kindern eine vermehrte Disposition zu Geisteskrankheiten zur Folge hat. Wird diese Voraussetzung speziell für die Paralyse bestritten, so kommen wir hierüber leicht hinweg; würde sie aber von den Psychiatern einstimmig für alle Geisteskrankheiten bestritten werden, so würde dies ein tödlicher Schlag gegen den Wert der Dichtung sein.

Neben den eben behandelten Momenten haben für den absoluten Wert auch alle die anderen Dinge eine Bedeutung, die eine kräftige inhaltliche Gefühlswirkung ermöglichen: ökonomische Verwendung der Mittel, richtige Steigerung u. s. w.

Die inhaltliche Wirkung wird sich um so leichter einstellen, je weniger kompliziert auf Seite der Situation und der Charaktere ihre Voraussetzungen sind, falls nicht etwa diese komplizierten Voraussetzungen uns vermöge unserer Zugehörigkeit zu irgend einer speziellen Gruppe gerade geläufig sind. Ist das nicht der Fall, — und für die Abschätzung des absoluten Wertes käme dieser Zufall ja nicht in Betracht — so erfordern solche komplizierte Voraussetzungen, um sie zu kombinieren und dauernd festzuhalten, eine Anstrengung, die der Gefühlswirkung schadet. Und dazu kommt noch eines: je einfacher die Verhältnisse sind, unter denen die Menschen einer Dichtung handeln, je ursprünglicher die Triebe, durch die sie bestimmt werden, um so mehr ist Aussicht vorhanden, daß ihnen überall und immer zahlreiche assoziative Faktoren in den Genießenden entgegenkommen werden, daß die Genießenden

auf die betreffenden Gefühlsreaktionen eingeübt sein werden. Diese Dinge müssen später in einem speziellen Kapitel noch genauer erörtert werden.

Wir fragen weiter, ob sich bestimmte inhaltliche Gefühlsanläße allgemeingültig dem Wert einer Dichtung zurechnen oder sich von ihm abziehen lassen. Wie verschieden die Lust- oder Unlustwirkung desselben Gefühlsanlasses bei den verschiedenen Individuen sein kann, ist oben mehrfach hervorgehoben. Groos hat nun versucht, für diese Dinge einen Maßstab zu finden. Ich habe oben die Idealgruppe, die für die Feststellung des absoluten Wertes maßgebend ist, nur durch ein einziges positives Merkmal charakterisiert, das der allseitigen ästhetischen Empfänglichkeit. Groos fügt diesem noch andere hinzu, besonders ein intellektuelles und ein ethisches; das letzte formuliert er mit den Worten: Was ein sittlich vollkommener Mensch ästhetisch am höchsten hält, das soll ein jeder am höchsten halten; oder negativ ausgedrückt, was ein solcher Mensch nicht mehr innerlich miterleben kann, das soll ein jeder meiden, wenn es für ihn auch noch so wirksam sein mag.[1]) Mir scheint es sehr bedenklich, für den Wert einer Dichtung Maßstäbe zuzulassen, die außerhalb des ästhetischen Gebietes festgestellt werden; und was speziell das sittliche Postulat angeht, so haben ja wohl die meisten von uns mehr oder weniger klare Vorstellungen darüber, was ein sittlich vollkommener Mensch sei, aber eine Formulierung mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit aufzustellen, werden viele Bedenken tragen. Gerade eine Kernfrage der Sittlichkeit, wo die Grenze zu ziehen ist zwischen dem Recht des eigenen Individuums und dem Rechte der anderen Menschen, ist in sehr verschiedener Weise beantwortet worden und läßt sich schwerlich

[1]) Der ästhetische Genuß S. 151.

allgemein gültig beantworten. Ich möchte also jedenfalls mit dem unbestimmten Ideal des sittlich vollkommenen Menschen als Maßstab überhaupt nicht operieren. Hält man sich an die empirischen sittlichen Gefühle und Ansichten, die ja für die Lustwirkung einer Dichtung von großer Bedeutung sind, so läßt sich aber nun doch manches aussprechen, das Aussicht hat, Zustimmung bei der großen Mehrzahl der Kulturmenschheit zu finden. Feigheit, Schwäche, Unzuverlässigkeit, Einschränkung des Gefühlslebens auf einen engen Kreis bloß sinnlicher Lust oder Unlust, werden wohl nur sehr wenige Menschen den Mut haben, sympathisch zu finden. Wo der Dichter in einer Dichtung eine große Schar solcher Lumpen versammelt, da häuft er starke Unlustmomente zusammen und es bedarf starker Lustmomente, um diese Unlust zu überkompensieren. Ein ganzes Stück voll Fallstaffs ohne Falstaffs Humor würde wohl für die weitaus meisten Mitglieder der Idealgruppe einen großen Überschuß von Unlust geben.

Auch darin werden die weitaus meisten einig sein, daß es sympathisch ist, wenn ein Mensch, dem sittliche Probleme überhaupt nähertreten, sich mit ihnen auseinanderzusetzen sucht, sei es nun, daß er ihre theoretische Diskussion ablehnt in der Meinung, daß sein unmittelbares sittliches Gefühl ihn richtig führen wird, oder daß er sich wenigstens bemüht, einen festen sittlichen Standpunkt zu gewinnen. Daß er einen solchen gefunden haben müsse, scheint mir eine unbillige Forderung zu sein, und die Menschen, die da, wo diese Forderung nicht erfüllt ist, von Unreife sprechen, haben es vielleicht mit dem eigenen Nachdenken über diese Probleme nicht sehr ernst genommen.

Als unsympathisch werden es also die meisten Menschen empfinden, wenn der Dichter mit Lachen auf jeden sittlichen

Standpunkt verzichtet und mit Behagen „alles beſudelt, was der Menſch zu verehren gewohnt iſt“ (Groos). Nur iſt dieſer Standpunkt des Dichters in einem einzelnen Werke nicht immer mit Sicherheit zu erkennen; je kürzer ein Werk iſt, um ſo weniger kann ſich die Individualität des Dichters darin zu voller Rundheit entfalten. Ein Epigramm, das direkt nichts weiter enthält, als eine böſe Verhöhnung einer mir heiligen Sache, kann doch auf einer dem Dichter ebenſo heiligen poſitiven Überzeugung beruhen. Ich habe trotzdem das volle Recht, perſönlich dieſem Epigramm gegenüber Unluſt zu fühlen; aber ich habe nicht das Recht, ein verwerfendes Werturteil zu fällen mit dem Anſpruch auf abſolute Gültigkeit. In größeren Dichtungen zeigt ſich der eben beſchriebene Standpunkt eines Dichters oft unzweideutig und dann kommt er für das abſolute Werturteil über dieſe Dichtung in Betracht, ſoweit er ſich eben darin zeigt. Habe ich aus einer ſolchen Dichtung oder auch aus einer ganzen Reihe von Epigrammen den Eindruck gewonnen, daß der Dichter jenen Standpunkt hat, ſo kann mir dieſer Eindruck auch meine Freude an dem einzelnen Gedicht, aus dem er ſich nicht mit Sicherheit ergeben würde, ſtören; aber es iſt das dem einzelnen Gedicht gegenüber nur ein zufälliger aſſoziativer Faktor und darf im abſoluten Werturteile darüber keine Rolle ſpielen.

Wo ein feſter ſittlicher Standpunkt in einer Dichtung hervortritt, da ergibt ſich aus rein äſthetiſchen Gründen die Forderung, daß er durch die ganze Dichtung hindurch derſelbe bleibe. Schiller nimmt für den Max, der um den eigenen Schmerz zu enden, ſeine Küraſſiere einem nutzloſen Tode opfert, unſere Sympathie in Anſpruch. Dieſe Handlungsweiſe
+ des Max wird überhaupt von wenigen gebilligt werden; doch abgeſehen davon, in einem Drama, das ſo nachdrücklich gegen

die rücksichtslose Selbstherrlichkeit des Individuums Stellung nimmt, da bedeutet die angegebene Wertung des Max einen argen und verwirrenden Widerspruch gegen diese Stellung. Es ist allerdings Thatsache, daß dieser Widerspruch lange unbemerkt geblieben ist; nachdem uns aber einmal die That des Max in ihrem wahren Lichte gezeigt worden ist, werden wir schwerlich ohne Unlust den Bericht darüber anhören können.

Groos spricht speziell auch von der Rolle, die die durch eine Dichtung erregten sexuellen Gefühle im ästhetischen Eindruck spielen. Er erkennt an, daß sie an sich zum ästhetischen Eindruck gehören können, worin ich ihm völlig beistimmen muß. Die Grenze ihrer Berechtigung aber möchte ich versuchen, vom rein ästhetischen Standpunkte aus festzustellen. Werden solche Gefühle im Leser sehr stark erregt, so werden sie zu Trieben, die ihre Befriedigung nicht im Reiche der Phantasie, sondern in der Wirklichkeit verlangen und also die Tendenz haben, den ästhetischen Genuß zu zerstören und den Leser aus der Lektüre der Dichtung herauszutreiben. Nun ist freilich die Reizbarkeit der einzelnen Genießenden in dieser Beziehung sehr verschieden; wo aber diese Reizbarkeit so stark ist, daß die sexuellen Gefühle bei jeder Gelegenheit die Wirkung der anderen in der Dichtung vorhandenen Gefühlsanlässe vernichten und allein die Stimmung beherrschen, da gehören die betreffenden Menschen nicht zu der Idealgruppe der mit allseitiger ästhetischer Empfänglichkeit Begabten, denn bei diesen muß natürlich ein gewisses Gleichgewicht in der Wirkungsstärke der einzelnen Gefühlsanlässe vorhanden sein. Ist aber ein solches vorhanden, gehören also die Menschen zu der Idealgruppe, so wird die Konkurrenz der anderen in der Dichtung gegebenen Gefühlsanlässe die sexuellen Gefühle nicht zu der

oben geschilderten schädlichen Höhe heranwachsen lassen. Fehlen freilich solche anderen Gefühlsanlässe, ist die Dichtung nur auf Erregung sexueller Gefühle angelegt, so werden wir sie als ästhetisch minderwertig betrachten; und ein ästhetischer Mangel ist es auch, wenn andere Gefühlsanlässe zwar vorhanden sind, der Dichter selbst aber die sexuellen ganz besonders unterstreicht und zu unverhältnismäßig starker Wirksamkeit herausarbeitet.

Das ist alles, was ich über die Bedeutung der einzelnen inhaltlichen Gefühlsanlässe für den absoluten Wert festzustellen wüßte. In vielen Fällen, wo wir beim Nacherleben einer Situation oder beim Nacherleben oder Anschauen eines Charakters Lust oder Unlust fühlen, dürfen wir diese Gefühle für den absoluten Wert nicht in Betracht ziehen, da wir die Möglichkeit einer anderen Gefühlswirkung bei anderen Mitgliedern der Idealgruppe zugeben müssen. Aber da nun doch lustbetonte Inhaltsgefühle die wichtigste Rolle im ästhetischen Eindruck spielen, so ist wenigstens — mit den oben festgestellten Einschränkungen — die Menge und Stärke der in einer Dichtung vorhandenen inhaltlichen Gefühlsanlässe, da sie ja erst die Möglichkeit einer inhaltlichen Lustwirkung schaffen, ebenso wie das Vorhandensein der anderen oben erörterten Bedingungen einer inhaltlichen Wirkung dem absoluten Wert der Dichtung zuzurechnen.

Etwas anderes als der ästhetische Wert einer Dichtung ist ihr künstlerischer Wert. Ich werde im nächsten Kapitel, das über das Schaffen des Dichters handeln soll, mit einigen Korrekturen die Definitionen Schillers annehmen: „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße

ich einen Poeten, einen Macher.“ [1]) Hier ist es also völlig gleichgültig, welcher Gefühlszustand ausgedrückt wird, es kommt nur darauf an, daß er zwingend ausgedrückt sei. Es handelt sich dabei nicht nur um Technik, sondern schon um eine bestimmte Art des Sehens, des Auffassens. Das Nähere muß für das nächste Kapitel verspart bleiben.

Die angegebene Fähigkeit des Künstlers schafft den ästhetischen Wert und alle Eigentümlichkeiten einer Dichtung, worin sie sich zeigt, sind Bedingungen des ästhetischen Wertes. Aber der künstlerische Wert für sich tritt erst hervor, wenn wir den Zustand der ästhetischen Anschauung verlassen haben und die Dichtung als das Werk des Dichters betrachten. Gerade da, wo der Dichter vom Herkömmlichen abweicht, wird auch der geübte Analytiker einige Zeit brauchen, um das Neue zu erkennen und sich daran zu freuen. In anderen Fällen werden dem Kritiker die rein künstlerischen Qualitäten einer Dichtung als solche von selbst auffallen, aber die Momente, in denen sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind immer Unterbrechungen im Zustande der ästhetischen Anschauung. Nur wo sich für die Lösung einer bestimmten künstlerischen Aufgabe in uns bestimmte ein für allemal gebilligte Schemata gebildet haben, können solche Schemata auch ohne Durchbrechung der ästhetischen Anschauung gegebenenfalls mitwirken und die an ihnen hängende Lust in die gesamte Masse der Wirkung unbemerkt einfließen lassen.[2])

Unsere Freude an der Kunstvollendung einer Dichtung ist also eigentlich eine Freude an dem dahinterstehenden Dichter; nicht an seiner ganzen in der Dichtung sich spiegelnden Per-

[1]) Brief an Goethe vom 27. März 1801. Vgl. meinen Aufsatz „Das Schaffen des Dichters“ in der „Zukunft“ vom 1. März 1902. —

[2]) Vgl. hiezu oben S. 99.

sönlichkeit, sondern an seiner Kraft als Künstler. Diese Kraft tritt uns um so imponierender entgegen, je mehr neue Züge der Künstler an den Dingen sieht, je mehr neue Ausdrucksmittel er findet, und je stärker er überhaupt seinen Werken den Stempel einer eigenartigen Persönlichkeit aufzuprägen vermag. Aber man darf der Bewunderung für diese Künstlerkraft keinen Einfluß gestatten auf die Abschätzung des absoluten ästhetischen Wertes der Schöpfung. Für diesen ist immer nur die unmittelbare Wirkung auf die Mitglieder der Idealgruppe maßgebend und diese Wirkung braucht keineswegs mit der Originalität des Künstlers zu wachsen. Seeck hat einmal in seiner Polemik gegen das Buch: „Rembrandt als Erzieher" darauf hingewiesen,[1]) daß Raphael der wenigst individuelle von allen Malern sei, welche die Kunstgeschichte an hervorragender Stelle nennt; den ästhetischen Wert seiner Werke darf man aber gewiß nicht niedriger schätzen, als den eines Dürer oder Rembrandt. Wo freilich die Individualität des Lesers der eines ganz eigenartigen Dichters entgegenkommt, erwächst im Leser für ihn ein Gefühl der Liebe und Verehrung von einer Stärke, wie es anderen Dichtern vielleicht nirgends zu Teil wird.

2. Der außerästhetische Wert.

Zunächst mag hier von der aristotelischen Katharsis gesprochen werden, nicht weil sie die wichtigste außerästhetische Wirkung der Dichtung bedeutete, sondern weil sie in der ästhetischen Litteratur so viel behandelt worden ist. Diese Be-

[1]) In seinen „Zeitphrasen", wieder abgedruckt in der Sammlung: die Entwicklung der antiken Geschichtsschreibung und andere populäre Schriften. Berlin 1898. Die oben angezogene Stelle steht hier S. 265.

handlungen litten, wie Freiherr von Berger in dem weiterhin anzuführenden Aufsatz betont hat, vielfach darunter, daß die Forscher nicht unbefangen an die Frage herantraten, was Aristoteles mit seiner Katharsis gemeint hat, sondern von vorneherein darauf ausgingen, ihre eigenen Ansichten bei Aristoteles bestätigt zu finden. Aristoteles behielt auf diesem Gebiet seine Autorität noch lange; sagt doch Lessing im letzten Stück der Dramaturgie, er getraue sich von der Tragödie unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Erst Jakob Bernays hat uns über die eigentliche Meinung des Aristoteles aufgeklärt und diese Aufklärung bedeutete eine Enttäuschung. Die berühmten Worte streifen nicht einmal die eigentlich ästhetische Wirkung des Tragischen, sondern bezeichnen nur eine ziemlich unwichtige Nebenwirkung.

Es heißt bei Aristoteles: das Trauerspiel ist ..... eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Affekte herbeiführt. Nach den Erörterungen von Bernays ist Katharsis mit Entladung zu übersetzen und die angeführte Stelle bedeutet, daß der Mensch beim Anhören einer Tragödie durch die starke Erregung der Affekte des Mitleids und der Furcht von eben diesen Affekten befreit werde. Es ist nun neuerdings von Freiherrn von Berger und von Volkelt untersucht worden, wie und wie weit eine solche Entladung der Affekte durch die Tragödie bewirkt werden könne.[1]) Berger unterscheidet zwei verschiedene Fälle. Er

[1]) Vgl. Aristoteles Poetik, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles von Alfr. Frhr. von Berger. Leipzig 1897. Dazu Volkelt, die tragische Entladung der Affekte in der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Bd. 112.

schränkt zunächst das oben S. 232 angenommene Bedürfnis nach Erlebnis überhaupt auf jugendliche Individuen ein: ein jugendlicher Kraftüberschuß treibe die Menschen, sich in mannigfacher Weise zu bethätigen, sich in Leidenschaften zu stürzen u. s. w.; so werde auch von der Dichtung vor allem verlangt, daß sie starke Emotionen gebe. Es ist zuzugeben, daß das Bedürfnis nach Erlebnis überhaupt in der Jugend stärker ist als im Alter, aber daß es hier vollständig schwinden sollte, solange nicht überhaupt senile Einschränkung und Abschwächung des Gefühlslebens eintritt, ist mir sehr unwahrscheinlich. Die Stärke jenes Bedürfnisses wird bei den Individualitäten wieder verschieden sein: manche Menschen haben es wohl in geringem Grade.[1]) Speziell nun in Athen, meint Berger, habe sich unter den Vornehmen, weil sie infolge der Sklaverei vielfach müssig waren, dieser Zustand länger erhalten als bei uns und so sei dem Aristoteles die Katharsis als Entladung dieses Affektdranges nahegelegt gewesen. Hiezu möchte ich folgendes bemerken: Jener Affekthunger spielt im Zustande der ästhetischen Anschauung, wie oben gezeigt wurde, eine Rolle; aber die Lust, die sich aus seiner Befriedigung ergibt, ist als ästhetische Lust anzuerkennen. Eine Befreiung von ihm wird durch die Tragödie nicht erfolgen, was übrigens auch Berger nicht behauptet; die Tragödie und überhaupt die Poesie gibt ihm nur Gelegenheit, in unschädlicher Weise sich immer und immer wieder zu be-

[1]) Berger findet dieses Jugendmerkmal im modernen deutschen Naturalismus und in der Sturm- und Drangperiode. Mir scheint in der letzteren viel deutlicher ein starker Affekthunger hervorzutreten. Aber es ist ein historisches Problem, wie gerade die führenden Geister dieser Generation zu solchem starken Affekthunger gekommen sind. Gottsched und die Seinen waren ja auch einmal jung und bei ihnen ist von einem Affekthunger nichts zu spüren.

friedigen, während er sonst vielleicht gefährlichere Formen der Befriedigung annehmen würde.

In dem zweiten von Berger unterschiedenen Falle handelt es sich nicht um einen vorhandenen Hunger nach Affekten, sondern um Affekte selbst, die im Menschen einmal erweckt wurden und nur keine Gelegenheit hatten, sich zu äußern. Solche nicht „abreagierte" Affekte lassen, auch wenn die Erinnerung an die einzelnen Anlässe zurückgetreten ist, doch ihre Spuren im Menschen zurück, sie „verbleiben irgendwie als eine Art ungelöster Spannung in der Seele und ihr Dasein verrät sich in der Färbung des Lebensgefühls, welches der vorherrschenden Stimmung zu Grunde liegt, in der Geneigtheit zu Ausbrüchen von Affekten von jener Art, welcher die ungelöst in der Seele verharrenden angehören". Erleben nun solche Menschen eine Tragödie, deren Held ihnen ähnlich ist, so kommt in der Form des Mitleids jenes alte eigene Leid zum Vorschein, wird nachträglich durch das Miterleben der Reaktion des Helden mit abreagiert und dadurch aus der Seele herausgeschafft. Also nicht das Mitleid entlade sich, sondern das eigene Leid; dieses habe Aristoteles nicht richtig erkannt.

Daß es sich bei der Katharsis nur um eine Nebenwirkung des Tragischen handle, hat Berger scharf betont; aber er hält die Katharsis für eine sehr häufige Erscheinung. Im Ganzen, sagt er auf Seite 84, ist das Muster, nach welchem der Weltlauf gewebt ist, so gleichförmig, daß in jedem menschlichen Gemüte so ziemlich alle wesentlichen Spannungen vollzählig beisammen sind, wenn auch verschieden accentuiert. Volkelt hat das bestritten mit den Worten: glücklicherweise leiden lange nicht alle Menschen an zurückgehaltenen und erstarrten Affekten; und ich kann mich hier nur auf die Seite

Volkelts ſtellen. Es gibt doch meiſt Gelegenheit genug, die Affekte irgendwie, wenn auch vielleicht nicht in der Form, wie es uns völlig erwünſcht wäre, abzureagieren, und bei vielen Menſchen verraucht der Affekt im Laufe verhältnismäßig kurzer Zeit, ohne dauernde Rückſtände zu hinterlaſſen. Volkelt hat auch weiter darauf hingewieſen, daß ein Menſch, der mit alten erſtarrten Schmerzen herumgeht, eine entſprechende Tragödie ſehr wohl als eine peinigende Auffriſchung ſeiner Schmerzen empfinden kann. Kurz Volkelt mißt der Katharſis eine noch viel geringere Bedeutung bei als Berger, und ich bin darin ganz ſeiner Meinung. Unter dieſen Umſtänden kann ich wohl darauf verzichten, Volkelts nähere Analyſe des Vorganges hier zu reproduzieren. Die Katharſis herzuſtellen, dazu tragen, wo das Material dazu da iſt, und wo der Menſch ſich überhaupt in den Genuß einer entſprechenden Tragödie einläßt, verſchiedene Momente bei: erſtens kann er hier wenigſtens in der Subſtitution ausreichend ſagen, was er leidet; zweitens gewinnt er den Troſt des socios habuisse malorum: er hat vielleicht bisher das eigene Leiden an geringerem ihm in derſelben Art widerfahrenen Leide oder an dem in der gerade in Betracht kommenden Beziehung glücklicherem Zuſtande anderer Menſchen gemeſſen und es iſt ihm ſo durch den Kontraſt eindrucksvoller geworden, während dieſe Kontraſtwirkung jetzt durch ein ſich zum Vergleiche darbietendes gleich großes oder gar größeres Leid zurückgedrängt wird.

Außerdem vermag die Tragödie — oder ich will lieber überhaupt ſagen: die Kunſt — den Leidenden hinzuweiſen auf mit ſeinem Leiden oder der Urſache ſeines Leidens zuſammenhängende andere Momente, die eine entgegengeſetzte Gefühlswirkung ausüben und dieſer Hinweis kann wirkſam bleiben über die Dauer des Zuſtandes der äſthetiſchen Anſchauung

hinaus. Sieht der Leidende sein eigenes Leiden in einer dichterischen Gestalt verkörpert, so wird er trotz aller Tiefe der Substitution doch eher dazu kommen, gewahr zu werden, daß in diesem Leiden die besten Züge eines Menschencharakters sich offenbaren oder entwickeln und dieser Wahrnehmung entsprechende Gefühle werden auftreten können. Aber auch anderes kann eindringlich werden und trösten. Der Kunstwart berichtet in dem zu seiner Reproduktion von Rethels „Tod als Freund" hinzugefügten Texte: Ich weiß einen Mann, der um sein Liebstes, um sein Alles bangte in langen furchtbaren Monaten. Arbeiten mußte er dennoch, schaffen und vorwärts drängen. Wenn ihm aber Sorge und Schmerz alle Gedanken zerriß, dann trat er vor dieses Bild und hörte das heilige Läuten daraus und schritt gesammelt zurück an seinen Tisch. — Eine ähnliche, wenn auch weniger starke Wirkung mag auch das Lied von Claudius gelegentlich ausüben:

Vorüber, ach vorüber
Geh wilder Knochenmann u. s. w.

Das Gedicht wirkt ebenso wie das Bild deshalb so glücklich, weil hier eine Gestalt unsere Illusion gewinnt und nun die zu ihrer Auffassung passenden Vorstellungen ohne genauere Detailierung anregt; wenn der Dichter versucht, solche Vorstellungen im einzelnen anzugeben, wird der Leidende den Trost viel eher als trivial empfinden, wie wir ja bei Trauerfällen auch gut gemeinten Zuspruch unserer Nebenmenschen leicht so empfinden. Doch enthält unsere Litteratur auch solche näher ausführende Gedichte, die schön sind und wohl lindernd Eingang finden mögen; es sei in dieser Beziehung an einen uns ferner stehenden, an Paul Gerhardt erinnert.

Doch die tröstenden Momente brauchen nicht in so nahen Beziehungen zu dem Leiden des betreffenden Menschen zu

stehen. Werden ihm durch die Dichtung die erhebenden Momente, die das Leben darbietet, eindringlich vorgeführt, und ist er nicht so verbittert, daß er jede Vorführung solcher Momente als Schönfärberei ablehnt, so mag auch das dazu beitragen, ihn mit neuem Mut und neuer Kraft zu erfüllen und mag ihm helfen, mit seinem Leiden fertig zu werden.

Die Poesie ist nicht nur eine Trösterin im Leide, sie kann auch eine Lehrmeisterin der Freude sein;[1]) sie zeigt uns die Objekte der Wirklichkeit von einer Seite und in einer Beleuchtung, von der aus und in der gesehen sie uns einen ästhetischen Genuß bieten, und lehrt uns, sie nun auch so zu betrachten, wo wir ihnen unmittelbar gegenüberstehen. Diese Wirkung ist aber an gewisse Bedingungen gebunden. Seeck hat in der schon zitierten Schrift hervorgehoben und am Faust erläutert, daß der Dichter uns überhaupt nichts Neues geben könne, so daß es uns Freude mache, sondern daß uns seine Darstellung nur dann lebendig werde, wenn wir ihren Inhalt schon selbst empfunden und erfahren haben. Hier ist nun offenbar zu unterscheiden. Wir müssen auf die Darstellung des Dichters soweit vorbereitet sein, daß wir sie in ihrem Zusammenhange verstehen; worin diese Vorbereitungen bestehen, ist im zweiten Kapitel gezeigt worden und wir haben dort gesehen, daß zum Verständnis durchaus nicht immer vorangegangene speziell entsprechende Erfahrungen, ja oft überhaupt keine früheren Erfahrungen nötig sind. Sind in solchen Fällen doch spezielle Erfahrungen vorhanden, so wirken sie als assoziative Faktoren verstärkend und vertiefend auf den Genuß, aber ein Genuß ist auch ohne sie möglich. Die Rede des

[1]) Hierauf hat R. M. Werner gelegentlich hingewiesen; Anzeiger für Deutsches Altertum Bd. XV S. 279.

Mephistopheles über das collegium logicum wird jemand, der noch nie etwas von Logik gehört hat, allerdings nicht verstehen und genießen können, die Andeutungen des Dichters bedürfen hier überall der Ergänzung durch ein vorhandenes Wissen. Aber um die Liebesszenen zwischen Faust und Gretchen zu genießen, ist schwerlich nötig, daß wir schon unsere eigene erste Liebe geliebt haben, es genügt, wenn nur schon ein allgemeiner Zug zum anderen Geschlecht in uns vorhanden ist. Um die Bakkalaureusszene zu genießen, brauchen wir schwerlich selbst alt zu sein, es genügt, wenn wir nur aus der Periode jugendlichen Kraftwahns heraus sind und die Figur überhaupt objektiv betrachten können.

Auch wenn der Dichtung zahlreiche speziellere Faktoren entgegenkommen, können deren Bestandteile durch die Darstellung eine Umlagerung erfahren, bestimmte Accente erhalten, so daß uns nun selbst erlebte Szenen, nachdem wir ähnliche in einer Dichtung gelesen haben, nachträglich in einem anderen Lichte erscheinen als bisher.

Eine Bedingung für die hier behandelte Wirkung der Poesie ist natürlich, daß der Leser für die betreffende Gefühlswirkung überhaupt Empfänglichkeit hat. Oldenburg in Spielhagens problematischen Naturen klagt gelegentlich darüber, daß er keinen Sinn für landschaftliche Schönheiten habe, und die oft wiederholte Lektüre der herrlichsten Landschaftschilderungen von Byron und Lamartine hierin keine Änderung herbeiführen konnte.

Aber noch eines kommt dazu. Eine nach einer bestimmten Richtung hin accentuierte Darstellung des Dichters, die mir Eindruck gemacht hat, ist wohl bereit, als assoziativer Faktor mit einer später mir begegnenden ähnlichen Szene der Wirklichkeit zu verschmelzen und sie nach derselben Richtung hin zu

Sprache und Verkehr der verschiedenen Lebenskreise, die Besonderheiten der Charaktere, auch Vortrag, Gebärde, Trachten, selbst bei einer unvollkommenen Darstellung. Von solchem Erwerb gibt sich das Kind keine Rechenschaft, er ruht ihm in der Seele gleich den Beobachtungen des eigenen Tageslebens, aber er beeinflußt ihm fortan Urteil, Verständnis der Dinge, das eigene Benehmen.

In den letzten Worten ist bereits der Einfluß der dichterischen Darstellung auf unser Handeln erwähnt. Mehrere unter einander eng zusammenhängende Faktoren bedingen diesen Einfluß. Zunächst ist alles Handeln der Menschen abhängig von dem Bilde, das sie sich von den Verhältnissen machen, und bei kritischeren Naturen weiterhin von ihrem Zutrauen zu der Vollständigkeit dieses Bildes und zu ihrer Fähigkeit, die betreffenden Verhältnisse zu beurteilen. Nun sind wir oft genug in der Lage, unsere Kenntnis der Verhältnisse aus zweiter Hand zu nehmen, oder wenigstens geringe eigene Erfahrungen durch Mitteilungen aus zweiter Hand zu ergänzen; und hier können dichterische Darstellungen einen großen Einfluß üben. Kritische Naturen werden freilich fragen, ob denn der Dichter die Verhältnisse so dargestellt habe, wie sie selbst sie bei genauer Betrachtung und genügendem Verständnis der Sache erkennen würden; für naive Leser fällt einer in sich lebensvollen und eindringlichen Darstellung gegenüber diese Frage fort. Der Arbeiter lernt das Leben der Reichen meist nur von der Außenseite kennen, er wird im allgemeinen sehr bereit sein, zu glauben, was ihm sein Kolportageroman von ihrem inneren Leben, von ihrem Denken und Fühlen erzählt. Auch wo die Verhältnisse dem Leser nicht so verschlossen sind, kann die dichterische Darstellung sein Bild von ihnen beeinflussen. Freytag spricht von Schuld und Sühne. Es läßt sich ganz

glaubhaft darstellen, daß ein Streber, der alle nur als Mittel benutzt, schließlich von allen durchschaut und an der Erreichung seines Zieles gehindert wird; aber ebenso glaubhaft könnte eine Darstellung sein, wie er dauernd über alle triumphiert. Den Eindruck voller Lebenstreue macht es, wenn im Oliver Twist der Mörder Sikes von den entsetzlichsten Qualen nach seiner That verfolgt wird, oder wenn Veitel Itzig nach dem Untergang des alten Advokaten einer verzweiflungsvollen Unruhe verfällt; aber glaubhaft könnte auch wohl eine Darstellung sein, wie der Mörder sein Gewissen schnell zum Schweigen bringt und verhältnismäßig ruhig dahinlebt. Solche eindrucksvoll geschilderte Einzelfälle aber werden manchem naiven Leser zu Normalfällen werden, nach deren Muster er sich den Ablauf ähnlicher Fälle im Leben denkt.

Bisweilen sind in einem Bilde, das der Dichter gibt, wohl gewisse für die Beurteilung der Sachlage wichtige Einzelheiten vorhanden, aber sie treten völlig hinter andere zurück. Im vierten Akt der Weber sagt Dreißiger auf die Frage des Pfarrers nach dem Grunde des Rückganges in der Weberindustrie: Das Ausland hat sich gegen uns durch Zölle verbarrikadiert. Dort sind uns die besten Märkte abgeschnitten und im Inlande müssen wir ebenfalls auf Tod und Leben konkurrieren, denn wir sind preisgegeben, völlig preisgegeben. — Es ist durch nichts angedeutet, daß diese sehr nüchtern und verständlich klingende Auseinandersetzung nur eine falsche Ausrede des Herrn Dreißiger sein sollte, sie macht durchaus den Eindruck, die thatsächlichen Verhältnisse richtig zu schildern. Aber die Anklagen der Weber gegen die Fabrikanten sind zu eindrucksvoll und Dreißiger selbst ist zu unsympathisch geschildert, als daß nicht jene Auseinandersetzung wirkungslos vorübergehen und das ganze Weberelend nur als eine Folge

von Dreißigers und seiner Genossen hartherziger Ausbeutungssucht erscheinen sollte.

Auch wo wir nachträglich erkennen, daß das vom Dichter gegebene Bild nicht der Wirklichkeit entspricht, wie wir sie sehen, kann es doch unsere Auffassung der Wirklichkeit beeinflussen. Eine Karrikatur erkennen wir wohl als solche, aber sie richtet unsere Aufmerksamkeit doch auf die entsprechenden Züge der Wirklichkeit und läßt diese schärfer hervortreten. Freilich kann hier die Wirkung auch ins Gegenteil umschlagen: wo eine Karrikatur uns gar zu übertrieben scheint, kann sie dazu führen, daß wir jene in der Wirklichkeit unleugbar vorhandenen Züge gegen den Dichter in Schutz nehmen und irgendwie zu entschuldigen suchen.

Ein wichtiges Hilfsmittel, die Wirkung des vom Dichter gegebenen Weltbildes zu entwickeln, wird es sein, wenn in der Dichtung eine Figur steht, die den Gefühlen, wie sie dem Weltbild gegenüber am Platze scheinen, kräftigen Ausdruck gibt; im lyrischen Gedicht ist das Sache des Dichters selbst. Dazu kann die Ausmalung eines idealen Zustandes treten, der der Wirklichkeit gegenüber gestellt wird und in ursprünglichen Gefühlen des Begehrens oder vielleicht auch in Reflexionen oder Sophismen seine Stütze findet. Durch solche Mittel können auch einem Weltbilde gegenüber, das von dem den Lesern geläufigen gar nicht abweicht, neue Gefühle erregt werden; Verhältnisse, an die die Leser gewöhnt sind, können durch die an ihnen geübte Kritik als unerträglich erscheinen.

Ich sprach eben von dem Bild eines idealen Zustandes, der in einem natürlichen Begehren seine Stütze finde und zur Kritik der Wirklichkeit werde. Betrachten wir diesen Punkt noch von einer anderen Seite: es kann überhaupt durch Schilderungen des Dichters, gleichviel nun, ob sie einer vor-

handenen Wirklichkeit entsprechen oder nicht, ein schlummerndes Begehren in uns geweckt werden, das dann, nachdem wir seiner einmal bewußt geworden sind, die betreffenden Situationen oder wenigstens Surrogate dafür auch im Leben herbeizuführen antreibt. So verführen Indianergeschichten und dergleichen wohl hie und da einen Knaben fortzulaufen und ein Leben auf eigene Faust zu versuchen; und die Schilderung von Abenteuern in der chambre separée und im Boudoir mag in einem jungen Menschen starke sexuelle Begierden wecken, die dann irgendwie eine Befriedigung suchen. Ein solches Begehren kann sich aber auch darauf richten, einen bestimmten Charakter, den der Leser durch Substitution mit Genuß in der Dichtung erlebt hat, nun in der Wirklichkeit zu bewähren, sich auch ihr gegenüber als der energische, edle u. s. w. Mann zu fühlen, als der er sich in der Rolle des dichterischen Helden fühlte, wenn auch vielleicht nicht in denselben Situationen, wenn diese dem Lebenskreise des Lesers fern liegen. Und ebenso wie die dichterische Darstellung hier ein Begehren nach Verwirklichung hinterlassen kann, so kann sie auch ein Widerstreben dagegen hinterlassen: eine Figur, über die man als Leser einmal gründlich gelacht hat, möchte man gewiß nicht gerne spielen.

Hier kann wieder die Behandlung des Dichters viel thun: blickt er selbst voll Bewunderung zu einem Charakter auf, zeigt er ihn als Objekt der allgemeinen Bewunderung seiner Mitspieler, oder verrät er wenigstens seine Teilnahme an dem Charakter, so wird das auf einen durch das Nacherleben des Charakters erzeugten Wunsch ihm nachzueifern verstärkend wirken. Deshalb forderte Lessing, um die Schädlichkeit des Werther zu verringern, noch ein Schlußkapitelchen: „je cynischer, je besser“. Schwerlich würde dieses Mittel viel

Erfolg gehabt haben, es hätte den Eindruck der ganzen Darstellung kaum verändert. Wie der Erfolg ausfällt, wenn die ganze Stellungnahme des Dichters, sei sie lobend oder tadelnd, dem innersten Gefühl des Lesers widerstrebt, wird wieder bei den einzelnen Fällen und Lesern verschieden sein.

Blicken wir von hier noch einmal zurück auf das Weltbild, das der Dichter uns gibt: wenn wir nicht besonders kritische Naturen sind, glauben wir es um so lieber, suchen wir es um so mehr in der Wirklichkeit wieder zu finden, je wohler uns dabei ist. Alle Karrikatur, Satire, Verhöhnung kann auch hierin eine Stütze haben; denn indem wir sie mitmachen, erleben wir ein angenehmes Gefühl der Überlegenheit und es ist natürlich, daß wir dieses auch den betreffenden Objekten der Wirklichkeit gegenüber festhalten möchten. Bringen wir freilich schon ein Gefühl der Hochachtung für die betreffenden Objekte mit, so wird dieses sich nur schwer von der Satire überwinden lassen, sie vielleicht von vorneherein ablehnen oder etwa auch nur während der Lektüre soweit zurücktreten, daß der Genuß der Satire möglich ist.

Nach Lessing vermag die Tragödie die Menschen dadurch zu bessern, daß sie das Mitleiden in ihnen übt, so daß es immer leichter und leichter rege wird: derjenige sei der beste Mensch, der die größte Fähigkeit im Mitleiden habe.[1]) Diese Übung kann nun schwerlich unsere Fähigkeit betreffen, überhaupt mit anderen zu fühlen: schon bei dem ersten Trauerspiel, das wir hören und das uns günstige Bedingungen zur Substitution bietet, wird unser Mitleiden so stark sein, daß es durch Übung nicht stärker werden kann. Wohl aber hat unsere Beschäftigung mit der Poesie die [illegible] der Charaktere, denen wir uns zu [illegible]

[1]) Brief vom 18. Januar 17[illegible]

zu vergrößern, freilich nicht nur so, daß wir mit ihnen leiden, sondern überhaupt so, daß wir ihr inneres Leben mitmachen. Es wurde oben darauf hingewiesen, daß die Poesie unseren ästhetischen Genuß der Wirklichkeit befördern kann: dieser ästhetische Genuß beruht zum größten Teil auf einem ausgedehnten Mitleben und daß dieses dann auch für unser außerästhetisches Verhältnis zu den betreffenden Menschen nicht ohne Folge bleibt, daß es sie uns näher rückt, versteht sich von selbst. Freilich wird es wieder sehr auf die Individualität des Einzelnen ankommen, ob er überhaupt die Tendenz hat, nicht nur bei einem allgemeinen thatlosen Wohlwollen stehen zu bleiben, und weiter, ob er sich entschließen kann, handelnd in eine Sphäre einzugreifen, die ihm vielleicht gar viele unsympathische Einzelheiten entgegenbringt. Denn es ist immer noch etwas anderes, sich im ästhetischen Genuß durch die Vorstellung solcher Einzelheiten nicht stören zu lassen und selbst mit ihnen in unmittelbare Berührung zu kommen.

Eine Ergänzung findet die hier geschilderte Wirkungstendenz der Beschäftigung mit der Poesie noch in jenem bei dem geübten Leser eintretenden bewußten Bestreben, die verschiedenen in der Dichtung auftretenden Charaktere, auch wenn sie ihm unsympathisch sind, doch von innen heraus zu verstehen und sich auf ihren Standpunkt zu stellen. Ich habe schon oben angegeben, daß hier eine Übung entsteht, die auch wirklichen Menschen gegenüber sich geltend machen kann, so daß wir Gegnern leichter Gerechtigkeit widerfahren lassen u. s. w.

Unter den hier angeführten Einflüssen ist der durch Überlieferung eines bestimmten Weltbildes der wichtigste. Wo hier beim Leser eigene Kenntnisse nicht vorhanden sind und er mit gutem Glauben das vom Dichter gegebene Bild aufnimmt, oder wo es ihm an Kritik fehlt, das vom Dichter

mit allen Mitteln ihm eindrucksvoll gemachte Bild auf seine objektive Richtigkeit zu prüfen, da tritt dieses Bild als Faktor in die Motivierung seines Handelns ein und wirkt mit aller der Kraft, mit der sonst ein selbstgewonnenes Bild wirken würde. Schwieriger ist es, die Bedeutung der anderen angegebenen Momente abzuschätzen. Daß sie eine im Menschen vorhandene entsprechende Anlage entwickeln, zu schnellerer Reife bringen können, ist sicher, und sie mögen auch wohl von mehreren einander widerstrebenden im Menschen angelegten Trieben den einen dermaßen stärken, daß er den anderen zunächst oder auf die Dauer zurückdrängt. Eine genauere Erörterung dieser Dinge würde hier zu weit führen und sie ist auch nicht nötig: es genügt, festzustellen, daß doch ein gewisser nicht unbeträchtlicher Einfluß der Poesie auf unsere praktischen Tendenzen zugegeben werden muß. Es entsteht die Frage, wie wir uns dazu zu verhalten haben.

Daß der Einzelne beim Leihen oder Schenken von Büchern an unreife Persönlichkeiten eine große Verantwortung trägt und sich deren bewußt sein muß, versteht sich von selbst. Solche Persönlichkeiten an gefährlicher Lektüre überhaupt zu verhindern wird der Einzelne nur versuchen können, wenn er ihnen als Erzieher gegenübersteht, und auch da ist der Erfolg nicht sicher: der Zufall kann dem Betreffenden doch das Schlimmste in die Hände spielen, und je mehr der Erzieher merken läßt, daß er die Lektüre bestimmter Bücher verhindern möchte, um so weniger wird der Zögling geneigt sein, seinen Erzieher zum Vertrauten seiner Lektüre zu machen. Thut er dieses, so läßt sich wohl mancher Schaden durch Zurechtrückung des vom Dichter falsch gezeichneten oder vom Leser in falscher Beleuchtung aufgefaßten Weltbildes verhüten. Am wenigsten wird der Erzieher, auch wenn er sonst das Vertrauen seines

Zöglings hat, von der Lektüre lüsterner Schriften erfahren, wie sie gelegentlich wohl auch in Schulen eindringen und dort von Hand zu Hand gehen: je mehr ein junger Mensch durch solche Lektüre sich sinnlich erregt fühlt, desto mehr wird ihn die Scham verhindern, zu dem Älteren davon zu sprechen. Gegen diese vorzeitige Aufstachelung der Sinnlichkeit durch Lektüre gibt es kaum ein durchgreifendes Mittel; etwas besser gerüstet als jetzt würde unsere Jugend gegen diese Gefahr wohl sein, wenn man es den jungen Leuten nicht überließe, ihre Kenntnisse über die Geheimnisse der Zeugung aus beliebigen sich zufällig darbietenden Quellen zu schöpfen, sondern wenn ihnen rechtzeitig von berufener Seite diese Dinge als einfache Naturvorgänge geschildert würden.

Ein Mittel zur Bekämpfung schlechter Bücher ist die Verbreitung guter. Natürlich kann nicht die Richtung der außerästhetischen Wirkungstendenz allein eine Dichtung zur Verbreitung empfehlen; denn nur wenn sie für den Leser ästhetischen Wert hat, wird er sie so lesen, daß sie eine außerästhetische Wirkung auf ihn ausübt. Der Kreis der hier in Betracht kommenden Dichtungen wird stets dadurch begrenzt, daß eine jede an den Genießenden ein gewisses Maß von Anforderungen in Bezug auf Reife, Wissen u. s. w. stellt; innerhalb dieses Kreises soll man stets an dem Grundsatz festhalten, daß das Beste gerade gut genug ist. Zwar wird ein absolut genommen weniger wertvolles Werk dem Genießenden oft zunächst ebensogut gefallen wie ein wertvolleres, und wo sich allmählich ein feineres ästhetisches Unterscheidungsvermögen herausbildet, da wird dieses kaum den Erfolg haben, daß der Betreffende nun bei der Lektüre der Werke, die seinem jetzigen Auffassungsvermögen entsprechen, intensivere Lustgefühle erlebt, als er sie früher bei der Lektüre der ihm damals zusagenden

Dichtungen erlebte; aber im Interesse des gegenseitigen Verständnisses unter den Volksgenossen liegt es, daß ein möglichst großer Kreis wenigstens an einer Anzahl von Dichtungen mit den Höchstgebildeten dieselbe rückhaltslose Freude teile. Dieser Gesichtspunkt wird die Verbreitung guter Bücher auch empfehlen, wenn man gerade keine erwünschte sittliche Wirkung von ihnen erwartet; genug, wenn sie bei denen, in deren Hände sie gelangen, nur keinen Schaden stiften.

Wie der Einzelne bei der Verbreitung von Dichtungen eine Verantwortung hat, so hat er sie auch beim Einkauf für sich selbst. Denn jeder Einkauf bedeutet eine Unterstützung des betreffenden Dichters und der ästhetischen und außerästhetischen Eigenschaften, die das Werk zeigt. Selbstverständlich wird der Einzelne solche Eigenschaften unterstützen, die ihm wertvoll scheinen und es ist von ihm nur zu verlangen, daß er sich beim Kaufen und beim Nichtkaufen einer Verantwortung bewußt ist, nicht aber, daß er sich einer fremden Autorität einfach fügt. Da er freilich oft nicht Gelegenheit haben wird, eine Dichtung vor dem Kauf soweit kennen zu lernen, daß ein eigenes Urteil möglich wird, so muß er einem Kritiker Vertrauen schenken, und er wird sich einen solchen auswählen, dessen Urteilen er schon öfters nach der Lektüre zustimmen konnte. Wo es sich um neue Werke eines Dichters handelt, den man bereits kennt, wird man immerhin Wahrscheinlichkeitsschlüsse aus den alten Werken auf die neuen ziehen dürfen; und dasselbe gilt von periodischen Erscheinungen, Zeitschriften u. s. w.

Ist eine Dichtung zwar in außerästhetischer Hinsicht gut gemeint, aber ästhetisch minderwertig, so verdient sie aus den oben angegebenen Gründen keine Unterstützung; ist sie ästhetisch wertvoll, aber außerästhetisch nach der Überzeugung des Genießenden schädlich, so hat er, wenn die Schädlichkeit hinter

dem ästhetischen Wert nicht zurücktritt, das gute Recht, das betreffende Werk ungekauft zu lassen. Umsomehr hat er hiezu das Recht, je mehr eine aktuelle Tendenz in dem Werke hervortritt. Der Simplizissimus ist wenigstens oft ästhetisch vorzüglich, aber seine rein negative Satire[1]) scheint mir so vom Übel, daß ich das Blatt niemals halten würde und auch mit dem Ankauf einzelner ganz besonders gut gelungener Nummern sparsam bin. Der Gedanke, daß es auf den Einzelnen nicht ankomme, ist natürlich hier wie überall eine schlechte Entschuldigung.

Wenn so der Einzelne sein Urteil zur Geltung zu bringen sucht, so werden Einseitigkeiten dieses Urteils durch abweichende Urteile anderer in ihrer Wirksamkeit beschränkt werden; ganz anders gestaltet sich die Sache, wenn der Staat in diese Dinge eingreift, denn hier sind es einige wenige Menschen, deren Urteil einen verhängnisvollen Einfluß auf die Schicksale einer Dichtung ausüben kann. Der Staat beansprucht noch heute das Recht, Theateraufführungen nach vorheriger Kenntnisnahme des Textbuches zu verbieten; daß er gerade bei Aufführungen auf dieses Recht nicht verzichten will, ist begreiflich, da Aufführungen die stärkste Verlebendigung einer Dichtung bedeuten. Die Ausübung dieses Rechtes seitens des Staates hat häufig zu Unzufriedenheit Anlaß gegeben. Indessen darf man ein solches Recht nicht deshalb prinzipiell verwerfen, weil es ungeschickt ausgeübt wird; es kann eben doch nötig sein, und eine gewisse Aufsicht des Staates über die Bühne scheint mir in der That nötig zu sein. Namentlich zeitweilige Verbote von Stücken stark agitatorischen Inhalts an Orten, wo viel Zündstoff angehäuft ist und wo sie eine

[1]) Bei der übrigens bisweilen doch die bloße Negation Witz und Kunst vertreten muß.